

Phase  
shifting:  
En studie  
i Steve  
Reichs  
prosessuelle  
musikk

Håvard Offer-Ohlsen  
Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo  
Våren 2006

## Forord

Først som sist må jeg si jeg er overrasket – overrasket over at jeg ikke har blitt lei av Steve Reichs musikk ennå. I startfasen fryktet jeg at det å velge såpass ”ensformig” og ”masete”<sup>1</sup> musikk som avhandlingsemne gradvis ville tappe meg for viljestyrke og motivasjon. Derfor er overraskelsen stor over at denne frykten viste seg å være ureell. Dette kan jeg kanskje takke komponisten selv for – Reichs musikk er simpelthen overraskende slitesterk. Jeg tror ikke jeg kunne ha valgt et bedre emne for masteroppgaven, emnet har rett og slett vært motivasjon nok i seg selv. Takk, Steve Reich, og gratulerer med 70-årsdagen i oktober!

Uansett emne og fagfelt er det selvsagt umulig å gjennomføre et slikt prosjekt på egenhånd. Derfor er jeg veldig glad for all støtte og hjelp jeg har fått fra en lang rekke veldig flinke og veldig snille mennesker!

En stor, stor takk går til Ståle Wikshåland for et positivt og konstruktivt veiledningsforhold.

Takk takk til nær familie, som har vært til stor hjelp med korrekturlesing i slutfasen.

En spesiell takk til min søster Helene for flott forside.

Takk til mine medstudenter på musikkvitenskap, og takk til alle gode venner utenfor skolen.

Sist, men overhodet ikke minst, må jeg takke min kjære Karoline!

Håvard Offer-Ohlsen

Oslo, april 2006

---

<sup>1</sup> Jfr. nærmest alle venner og bekjente som jeg har utsatt denne musikken for.



# Phase shifting: En studie i Steve Reichs prosessuelle musikk

## Innhold:

Forord .....	1
Innledning.....	5
1.1 Steve Reichs musikkhistoriske kontekst .....	11
1.2 John Cage.....	15
1.3 Minimalismen .....	23
2.1 Prosesser i musikken .....	31
2.2 Kausalitet i musikkhistorien .....	39
2.3 Teleologi i musikkverket.....	47
3.1 <i>Drumming</i> (1971) .....	57
3.2 Orientalismebegrepet.....	59
3.3 <i>Drumming</i> relatert til orientalismebegrepet .....	65
4.1 Postminimalismen .....	77
4.2 Konsekvenser av Steve Reichs musikk .....	94
Litteratur .....	101
Sammendrag .....	103



## Innledning

Steve Reich (f. 1936) regnes ofte for å være en av de mest sentrale komponistene i stilretningen kjent under betegnelser som *minimalisme* og *prosessuell musikk*. Stilretningen har vært særlig utbredt i USA siden begynnelsen av 1960-tallet. Det er Reichs tidlige periode, fra 1965 til 1976, som vil stå i fokus for avhandlingen. Jeg har valgt dette fordi det er her han gjennomfører sine egne komposisjonsprinsipper og musikalske idealer strengest og, etter min mening, skriver de mest særpregede og interessante verkene sine. Avhandlingens bærende problemstilling er å belyse og diskutere Steve Reichs tidlige stil, og sette enkeltverkene i sammenheng både med hans egne idealer og tanker og med tilstøtende teorier og strømninger. Mitt mål er å redegjøre for det karakteristiske hos Reich – hva gjør hans musikk unik?

Tittelen *Phase shifting: En studie i Steve Reichs prosessuelle musikk* peker mot den viktigste komposisjonsteknikken i Reichs tidlige periode, faseskiftningsteknikken. Denne er spesielt fremtredende i verker som *It's Gonna Rain*, *Piano Phase* og *Violin Phase*. I disse verkene blir det samme lydmaterialiet gjentatt av to eller flere lydkilder, men gradvis rykker en av disse kildene fra de andre. Relasjonene mellom de gjentakende lydkildene er i stadig endring, og forårsaker et kontinuerlig faseskift ut av én melodi eller én båndsløyfe. Dessuten peker avhandlingstittelen på hvordan Reichs komponistkarriere også gjennomgår ulike faser; Reich skifter fra en streng stil til en friere stil ut over '70-tallet, og skifter også stadig mellom små og store besetninger, og mellom akustiske og elektronisk-mekaniske instrumenter. Som i komposisjonsteknikken, foregår gjerne de stilistiske endringene gradvis; fra verk til verk utvikles uttrykket og virkemidlene kontinuerlig. For å vise Reichs stilistiske utviklingshistorie, legger jeg opp avhandlingen ut fra en løs kronologi. Verkene *Violin Phase*, *Drumming* og *Music for 18 Musicians* vil fungere som hvert sitt utgangspunkt for mer dyptgående faglige diskusjoner underveis. Slik kan jeg tydeliggjøre særtrekkene og endringene i Reichs tidlige periode ved hjelp av musikkeksempler, og jeg kan ordne avhandlingens helhet på en oversiktelig måte.

Jeg har valgt å ta for meg Steve Reich i masteravhandlingen, fordi han kan fungere som eksempel på en rekke ulike musikkvitenskapelige aspekter som interesserer meg. Hans eksperimenterende musikktilnærming medfører et brudd med en rekke sentrale trekk i tradisjonell europeisk kunstmusikk. Denne brytningen interesserer meg, fordi Reich retter oppmerksomheten mot musikk som objektivt klingende lyd, og fordi han kombinerer

konvensjonell tonalitet og rytmikk med ukonvensjonelle formprinsipper og klangfarger. Jeg vil hevde at Reichs musikk minner om trekk hos en rekke populærmusikkartister, eksempelvis Talking Heads og Sonic Youth. Disse har jeg personlig hatt et nært forhold til i flere år. Ett fellestrekk er det jeg vil kalle en sirkulær temporalitet i musikken, der enkeltverker eller enkeltsanger ikke leder mot endelige mål, men heller holder seg på ett dynamisk nivå i lengre perioder. Reich har passet veldig godt som utgangspunkt for en diskusjon av de musikkfaglige aspektene som jeg selv anser som interessante og verdifulle.

Antologien *Writings on Music 1965-2000* samler en rekke artikler og andre tekster skrevet av Reich selv. For meg står denne sentralt som kilde til komponistens idealer og tenkning. Man bør gjerne møte slike samlinger med en viss skepsis, fordi forfatteren *kan* forsøke å fremstå mer betydningsfull enn tilfellet kanskje er. Slike antologier *kan* fungere som en fordelaktig, uriktig fremstilling av hovedpersonen selv – som en måte å påvirke leserens forståelse av personen Steve Reich, av musikkidealene hans, av den klingende musikken, og av hans musiks viktighet i en større historisk kontekst. Etter min mening er ikke dette tilfellet med Reichs artikler. Jeg velger å ta artiklene for det de er, nemlig forklarende tekster om spesifikke verker og redegjørelser for musikalske valg og idealer. Slikt sett er denne førstehåndskilden kanskje mer verdifull enn noen annen litteratur for min avhandling. Her får jeg et direkte, umiddelbart innblikk i Reichs tanker om sin egen musikk. Mitt mål er å redegjøre for Reich, ikke å angripe ham. Derfor tar jeg hovedsakelig utgangspunkt i de tilgjengelige kildene der han selv uttrykker seg så direkte som mulig; musikkverkene og artiklene. Artiklene er ikke spesielt pretensiøse, snarere tvert imot, og med dette har de en tydelig likhet med hans musikalske stil: De er nøkterne, punktlige og skarpskårne. Reichs artikler og tekster forlenger idealene og stilen i musikkverkene, og bidrar med nyttig innsikt i hans egne tanker om musikk. Av øvrig litteratur er særlig Wim Mertens' *American Minimal Music*, Michael Nymans *Experimental Music: Cage and Beyond* og K. Robert Schwarz' "Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part I & II" betydningsfulle som faglig fundament for avhandlingen. Når det gjelder verkinnsstillinger, tar jeg hovedsakelig utgangspunkt i Steve Reichs egne utgivelser: De aller fleste er samlet i Nonesuch Records' boks *Steve Reich 1965-1995* (utgitt 1997), enkelte andre verker er utgitt av ECM Records (*Violin Phase*, *Music for a Large Ensemble*, *Octet*) og Deutsche Grammophon (*Six Pianos*). På disse plateutgivelsene er ensemblet Steve Reich and Musicians kreditert som utøvere. I tillegg anvender jeg Ensemble Avantgardes innspillinger av *Four Organs* og *Phase Patterns* (fra platen *Steve Reich*, 1999) og Sonic Youths innspilling av *Pendulum Music* (på *Goodbye Twentieth Century*, 2000).

Hvert kapittel vil ta for seg spesifikke problemstillinger tilknyttet ulike aspekter i Reichs musikk. Kapittel 1 vil tegne opp sammenhengen mellom Reich og John Cage, og dessuten redegjøre for komponistene La Monte Young, Terry Riley og Philip Glass, som alle har musikalske likheter med Reich. Kapittel 2 vil presentere Reichs tidligste musikk, og hans idealer slik de blir formulert i "Music as a Gradual Process." Dette vil jeg diskutere i forhold til en teleologisk forståelse av musikkhistorien (eksemplifisert med Theodor W. Adorno og modernismen), og også i forhold til den indre teleologien i enkeltverket (eksemplifisert med Maurice Ravels *Bolero*). Kapittel 3 tar for seg Reichs anvendelse av ikkevestlige musikker, og diskuterer orientalismebegrepet i forhold til hans verk *Drumming*. Kapittel 4 samler trådene i en diskusjon av *Music for 18 Musicians*, og påpeker også mulige musikalske utviklinger fra minimalismen og eksperimentalmusikken.

"There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot."<sup>2</sup>

Jeg vil hevde at Reichs musikalske idealer stammer fra den amerikanske eksperimentalmusikkbevegelsen, der Cage er spesielt viktig. Eksperimentalkomponistene vil ikke slå seg til ro med noen endelig musikkdefinisjon – de utforsker stadig musikkens ytterpunkter. Idealet er objektiv musikk, frigjort fra subjektiv vilje og følelsesliv. Denne musikken er ikke tuftet på målrettede formstrukturer eller hendelsesforløp, dens vesen er *her og nå* idet den blir fremført. John Cage har selv formulert sitt musikalske syn i artikler som "Experimental Music" og "Experimental Music: Doctrine," samlet i antologien *Silence*. Hans musikk og tenkning står som et viktig grunnlag for Reichs komposisjonspraksis, ved at den overser den tradisjonelle dialektikken mellom form og innhold. Reich har for øvrig likhetstrekk med en rekke andre nyere komponister, men blir bemerkelsesverdig ofte satt i sammenheng med Young, Riley og Glass. Dette er ikke uten grunn; disse fire komponistene kom på banen omtrent samtidig, og de deler en forkjærlighet til musikk med klare teksturer og repetitive strukturer. Foruten Cages tekster, vil særlig Nymans, Mertens' og Edward Stricklands bøker stå sentralt her.

"I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradual."<sup>3</sup>

De reduktive komposisjonsidealene i "Music as a Gradual Process" regnes gjerne som Reichs estetiske manifest, i alle fall frem mot det postminimalistiske *Music for 18 Musicians*.

---

<sup>2</sup> Cage 1961: 8

<sup>3</sup> Reich 2002: 34



Artikkelen vil i stor grad utgjøre fundamentet for min forståelse av komponistens musikalske idealer. "Music as a Gradual Process" argumenterer for strengt utførte og klart oppfattelige musikalske prosesser i enkeltverkene, noe som er spesielt tydelig i tidlige verker som *Violin Phase* og *Four Organs*. Reich rendyrker her én distinkt musikalsk idé i hvert verk, og dette definerer hans karakteristiske stil fra midten av '60-tallet til tidlig '70-tall. Reich vil at komposisjonsprosessen og den klingende musikken skal være en og samme ting – han setter likhetstegn mellom den musikalske prosessen og dens klingende utfall. I prosessuell musikk er formen og innholdet, strukturen og materialet, nærmest uatskillelig sammenknyttet. Utviklingen og fremdriften i hans tidligste verker foregår gjerne prosessuelt, og mangler den dramaturgisk styrte måltrettetheten som tradisjonelt preger vestlig kunstmusikk. Jeg velger altså å omtale Reichs tidlige stil som prosessuell, selv om den oftest omtales som minimalistisk. Reich er selv lite tilfreds med minimalismebetegnelsen: Han skriver at han ikke er interessert i å sette begrensninger for sin egen musikk.<sup>4</sup> Minimalismebegrepet antyder en innsnevring og innskrenkning av musikkens muligheter og virkemidler, som om det aldri blir for lite musikk i et verk. Jeg mener at dette ikke sammenfaller med det karakteristiske i Reichs tidlige verker.

Adorno har bidratt til en økt oppmerksomhet overfor historisisme og modernisme i vestlig kunstmusikk. Modernistiske komponister idealiserer det moderne, og dette forutsetter at de er historisk selvbevisste. Reich har bidratt til å svekke selve idealet om måltrettethet i musikk, og bryter derfor med Adornos tenkning på et grunnleggende plan. Adorno argumenterer for en dialektisk musikkforståelse, mens Reich har en prosessuell musikkforståelse. Reich bryter med Adorno, både når det gjelder verkets stilling i en større historisk kontekst, og når det gjelder enkeltverkets indre måltrettethet. For Reich er det avgjørende å gjeninnføre tradisjonell diatonisk tonalitet og regelmessig rytmikk i vestlig kunstmusikk – han kaller disse for "musikalske realiteter"<sup>5</sup> i enhver musikkultur. Slik blir Arnold Schönbergs oppløsning av tonaliteten uforenelig med hans egne musikalske idealer. Nettopp av den grunn vil jeg vie noe plass til å diskutere relevante aspekter av modernismen i forhold til Reich. Dessuten kan både Cage og Jean-Francois Lyotard hevdes å være uenig i modernismens idealer om det nye og om kunstnerens historiske selvbevissthet – jeg vil også trekke dem inn i diskusjonen min her.

---

<sup>4</sup> Reich 2002: 95

<sup>5</sup> Reich 2002: 186-187

Et særtrekk i Reichs tidligste verker er at de baserer seg på gjentakelser og gradvise formutviklinger. Fornemmelsen av tradisjonell målrettethet blir utfordret. Tradisjonelt har vestlig musikk vært basert nettopp på målrettede hendelsesforløp i enkeltverket. Reich er blant de første vestlige komponister som bruker gjentakelse av knappe musikalske virkemidler som et konsekvent og selvstendig musikalsk virkemiddel. Det er en overraskende mangel på indre spenninger i musikken hans. For Reich er gjentakelsesprosessene en måte å trekke oppmerksomheten vekk fra en forestilt lineær utvikling i musikken, og i stedet gjøre lytteren oppmerksom på klangen *per se*. Reichs tidligste musikkverker bygger i hovedsak på gradvise prosesser strikt utført på en marginal mengde tematisk materiale, for eksempel ett melodisk tema eller én båndsløyfe. Det at prosessene er gradvise, betyr at endringene underveis skjer sakte og ikke brått. Reich kombinerer Cages utradisjonelle teleologi med tradisjonell tonalitet og rytmikk. Faseskiftningsverket *Violin Phase* fungerer musikalsk ved at ett melodisk tema strengt gjennomgår en forhåndssatt prosedyre. Verket er ett av Reichs mest rendyrkede. Den særpregede tidsfølelsen i *Violin Phase* bryter med tradisjonell vestlig musikk, der tidsfølelsen gjerne minner om en dialektisk utvikling eller et lineært forløp. Her er musikken rettet mot et konkluderende klimaks. Ravels *Bolero* kan kanskje misforstås som en forløper til Reichs musikalske stil, med sine repetitive mønstre og sin klare formstruktur, men jeg vil hevde at dette verket heller står i motsetning til prosessuell musikk. Reichs musikkverker er nemlig gjerne svake på indre kontraster, og forløpene er sirkulære. Ett og samme toppunkt etablerer seg som et verks ene dynamiske nivå, toppunktet har ingen lavpunkter å stå i kontrast til. *Violin Phase* sirkulerer rundt ett melodisk motiv, og de eneste variasjonene i verkets forløp dannes av motivet selv – ulike samklanger dannes når relasjonene mellom de ulike sløyfene er i stadig endring. Kapittel 2 bygger særlig på Reichs egne tekster, i tillegg til litteratur av Adorno, Robert Fink, Lyotard, Mertens og Schwarz.

”I didn’t want to *sound* Balinese or African, I wanted to *think* Balinese or African.”<sup>6</sup>

Reich anvender trekk fra ulike ikkevestlige musikker, men med utgangspunkt i et annet verdisyn enn de romantiske og modernistiske komponistene som ofte beskyldes for orientalisme. Det er sjelden *orientalske imitasjoner* å spore i det musikalske materialet – det er heller i mangelen på målrettede, utviklende forløp at Reich lar seg inspirere av kjennskapen til ikkevestlige musikker. Reich er betydelig mer interessert i å tilegne seg strukturelle særtrekk, enn klanglige særtrekk, fra ikkevestlige musikker. Kjennskapen til ikkevestlige musikker virker som en bekreftelse på hans allerede etablerte uttrykk og retning. *Drumming*

---

<sup>6</sup> Reich 2002: 148

kan eksemplifisere komponistens innstilling til fremmedkulturelle impulser. Reich studerte slagverksmusikk i Ghana sommeren 1970 – ikke for å kopiere dens umiddelbart fremmedartede særpreg, men for å forsterke de prosessuelle strukturene og de intrikate rytmene som allerede var tilstede i musikken hans. Med *Drumming* vil jeg vise at Reich representerer en annen tilnærming til ikkevestlige musikker enn Claude Debussy og Henry Cowell. Disse blir gjerne kritisert for *chinoiserie*, forenklede fremstillinger av orientalske musikker, noe som sammenfaller med Edward Saids orientalismebegrep, Oksidentens dikotomiske forståelse av Orienten. Foruten Said, vil jeg her trekke inn musikkfaglige tekster av Georgina Born, John Corbett, Anne Danielsen, Susan McClary, og Robert P. Morgan.

Rundt *Music for 18 Musicians* går Reich i retning av et mer allment uttrykk – han går vekk fra en streng, individuell stil og løsner opp i tilnærmingen til sine selvpålagte idealer. Dette stilistiske uttrykket blir ofte kalt postminimalisme. Reich går nå bort fra den strenge realiseringen av en minimal musikalsk hendelsesmengde i hvert verk, og mot en stadig bredere og mer inkluderende stil ut over '70-tallet. Postminimalisme er en vid betegnelse, og jeg mener at den vil inkludere Reichs musikk fra midten av '70-tallet. Dette er fordi han frigjør seg fra den karakteristiske strengheten i de tidlige verkene, og han går mot et stadig mer tradisjonelt og allment uttrykk. I Kapittel 4 bruker jeg nettopp *Music for 18 Musicians* for å redegjøre for Reichs stil i brytningspunktet mellom prosessuell musikk og postminimalistisk musikk – først nå vil en tilnærmet tradisjonell musikkanalyse være fruktbar og anvendelig overfor Reichs verker. Både Finks, Keith Potters og Schwarz' analyser av *Music for 18 Musicians* legger et teoretisk fundament for min behandling av verket.

Avslutningsvis vil jeg tegne opp et bilde av hvordan Reichs musikk forlenges og etterfølges hos en rekke ulike utøvere og komponister. Innen kunstmusikken regnes Reich viktig for blant andre John Adams og Arvo Pärt, men jeg vil hovedsakelig ta for meg Reichs innflytelse overfor rytmiske musikker – jazz, pop/ rock, elektronisk populærmusikk. Jeg ser Reich både direkte tilknyttet uttrykket hos artister som Coldcut og The Orb (som begge har samplet deler av hans verker), og som representant for eksperimentalmusikkens innflytelse overfor vidt forskjellige artister som Laurie Anderson, Don Ellis, Brian Eno, Talking Heads, og The Velvet Underground. Eksperimentalmusikken åpnet opp det musikalske landskapet; i dag er forbindelsene mellom kunstmusikken og populærmusikken mange og mangfoldige.

## 1.1 Steve Reichs musikkhistoriske kontekst

Komponisten Steve Reich har eksperimentelle trekk, og jeg vil diskutere disse trekkene i lys av den amerikanske eksperimentalmusikkens viktigste personlighet, John Cage (1912-1992). Reichs unike komponeringspraksis har grunnlag i en eksperimentell musikktilnærming, og han er en av mange komponister som viderefører arven etter Cage. I dette kapittelet vil jeg kretse inn situasjonen som eksperimentalmusikken oppstod i, deretter ta for meg Cage som komponist, før jeg tilslutt ser på hans betydning for minimalismen. Med Cage fikk eksperimentalmusikken legitimert sin utforskning og problematisering av kunstmusikkens konvensjoner og idealer, frigjort fra den europeiske musikktradisjonen, og slik fikk USA samtidig sin egen kunstmusikk. Cage har vært meget viktig for en rekke amerikanske komponister siden 1940-tallet, deriblant Reich og minimalistene – både ut fra den klingende musikken og også hans karakteristiske musikktenkning. Han representerer et paradigmeskifte i vestlig kunstmusikk, og åpnet opp det musikalske landskapet for hittil uhørte muligheter.

Eksperimentalmusikken utviklet seg i all hovedsak ut fra en frigjort og kritisk holdning til musikalske konvensjoner. Parallelt med at modernismen fikk økende innflytelse i europeisk kunstmusikk, grep flere amerikanske komponister inn i en bevisst modernisering av kunstmusikkens vilkår. Det er flere grunnleggende forskjeller mellom europeisk avantgardemusikk og amerikansk eksperimentalmusikk, blant annet når det gjelder rent musikktekniske trekk. De to retningene har veldig ulike idealer omkring verkstrukturering, og tenker også ulikt om viktigheten av kontraster og motsetningsforhold innad i musikkverkene. Jeg vil hevde at eksperimentalmusikken hovedsakelig rendyrker distinkte musikalske konsepter – hvert enkelt verk består gjerne av én strengt gjennomført idé. Dette går gjerne på bekostning av følelsen av et målrettet handlingsforløp i verkene. Eksperimentalmusikkens forenklete, a-dramaturgiske strukturering av musikalske hendelser står i kontrast til den europeiske tradisjonen, der nettopp målrettethet og dramaturgi har vært viktig siden Beethovens tid. Eksperimentalmusikk blir sjelden drevet fremover av indre spenninger i den enkelte komposisjon, eller av kontrastfylte spenningsforløp som leder mot konkluderende klimakser. I stedet idealiserer disse komponistene en streng renhet i verkene sine, og dette er vanskelig å forene med det dramaturgisk målrettede som står sterkt i den europeiske romantisk-modernistiske tradisjonen.

Den amerikanske eksperimentalmusikkbevegelsen kan sees i lys av ønsket om å etablere en egen kunstmusikk i USA, etter at amerikansk billedkunst og litteratur allerede hadde utviklet

seg til genuint særpregede kunstarter. Disse hadde kommet musikken i forkjøpet med å skille seg fra de europeiske tradisjonene. Etableringen av utpreget amerikanske kunstuttrykk var viktig for USAs kulturelle selvstendiggjøring, etter at landet hadde blitt en politisk selvstendig nasjon. De politiske idealene for den nye nasjonen ble hentet fra samtidige omveltninger i flere europeiske land, men USA hadde ikke den samme monarkiske tradisjonen å løsrive seg fra, som eksempelvis Frankrike hadde. Det politiske Opplysningsprosjektet lot seg gjennomføre lettere i USA enn i de mange tidligere fyrstedømmene og monarkiene i Europa. På samme måte kan man si at kunstmusikktradisjonen hadde lagt færre hindre i veien for utviklingen i USA enn i Europa, fordi tradisjonen rett og slett var betydelig svakere. Som del av etableringen av USAs nasjonalidentitet var det viktig for amerikanske komponister, og musikere, å gjøre musikken karakteristisk amerikansk. Komponistene ønsket *ikke* å videreføre den europeiske tradisjonen passivt, og derfor kunne de fritt videreføre, forandre eller forkaste trekk derfra ettersom de selv ønsket. Dette var en periode der amerikanerne lette etter *sin egen kunstmusikk* – inspirert av politikken, ville de oppnå en lignende selvstendighet og frihet for musikken. Eksperimentalmusikkens kritiske innfallsvinkel til musikalsk tradisjon og historie er influert av det vitenskapelige og politiske Opplysningsprosjektets kritiske ånd. Den stiller seg fri til å utforske musikkens rasjonalitet, uavhengig av tradisjoner og konvensjoner, og ønsker å fornye hvordan kunstmusikk både blir skapt og mottatt.

Særlig to amerikanske komponister var viktige forløpere til etableringen av eksperimentalmusikken, nemlig Charles Ives og Henry Cowell. Deres uredde musikalske eksperimenter inspirerte John Cage og de andre eksperimentalkomponistene til å tilnærme seg musikk *per se* på stadig nye måter. Ives (1874-1954) ble tidlig opptatt av å forsone den forfinede salongmusikken med den mer jordnære folkemusikken. Allerede fra barndommen ble han oppmuntret til å søke musikalsk originalitet, noe som ofte gikk på tvers av tradisjonelle forestillinger om musikk. Med en far som fritt eksplorerte musikkens mangfoldige klangmuligheter, ble den unge Charles Ives tidlig oppdratt til auditiv eksperimentering så vel som en generelt kritisk holdning til etablerte konvensjoner. Hans musikalske virke forente de tradisjonelt uforenelige betegnelsene *høy kunst* og *lav folkekultur*. For Ives var det mer musikalsk autentisitet i folkemusikk og arbeiderviser enn i borgerklassens europeiske klassikerrepertoar. Han var den første figuren i amerikansk musikkliv som våget å komponere uanfektet av kunstmusikkens utvikling i Europa. Ives blir gjerne regnet som en av de mest utpreget selvstendige komponistene i musikkhistorien, siden han nektet å svelge noen musikalske konvensjoner ukritisk.

Ives var kanskje den første amerikanske komponisten som utøvte en merkbar innflytelse overfor kunstmusikken og musikktenkningen i omfattende grad, og hans eksperimenterende og eksplorerende grunnholdning til musikk og komposisjon ble videreført med Henry Cowell (1897-1965). Det er Cowell som er det preparerte pianoets opprinnelige oppfinner, selv om det først var i Cage-stykket *Bacchanale* (1940) at denne nyskapende ideen ble realisert fullt ut. Cowell var tidlig ute med ideen om å endre instrumentenes grunnleggende mekanismer, og dermed utvide instrumentenes klangmuligheter. Slik blir instrumentene utnyttet som ”totale konfigurasjoner,” ifølge Michael Nyman;<sup>7</sup> deres tradisjonelle egenskaper blir endret og utforsket. Dessuten var Cowell en forløper til Cages aleatoriske prinsipper. I *Mosaic Quartet* (1935) ga han utøverne selv friheten til å velge rekkefølgen på de fem satsene, og antall ganger de skal spilles. Der Cowell kanskje har hatt mest betydning for ettertiden er imidlertid i bruken av trekk fra ikkevestlige musikker. Han regnes som opphavet til den orientalsk-inspirerte kunstmusikken i USA. I ettertid har mange flere amerikanske komponister funnet musikalsk inspirasjon i fjerntliggende kulturer, deriblant Cage og Steve Reich. Cowell ønsket å forbedre Vestens musikk gjennom bruk av spesifikke fremmedkulturelle musikkparametere, som uvante skalatyper og avansert rytmikk. For ham ble ikkevestlige musikker redusert til en forfriskende ressurs for nye musikalske impulser, og representerer derfor en orientalistisk tilnærming til de fremmede musikkene.

Inspirert av Ives og Cowell, forholder de amerikanske eksperimentalkomponistene<sup>8</sup> seg så lite som mulig til fortidens komponister og konvensjoner. Deres frie og fryktløse søken etter nye musikalske virkemidler og innfallsvinkler erstatter ønsket om å videreføre den europeiske kunstmusikkens mer regelbundne tradisjon. Disse komponistene nekter plent å binde seg til noen definisjon av hva musikk skal være, og komponerer heller ut fra nye konsepter enn fra gamle konvensjoner. Som John Rockwell skriver, deres musikk er hinsides Europa.<sup>9</sup> I hvert enkelt verk forlenges og videreføres en problematiserende innstilling overfor forestillingen om kunstmusikkens rammer og vilkår. Ettersom idealet er frihet fra musikalske tradisjoner og fordommer, ønsker eksperimentalmusikken verken å legge føringer for opplevelsen og tolkningen av enkeltverkene, eller å la forestillingen om indre kontrastforhold styre det enkelte verks retning. Musikkverkene er ikke forstått som dramaturgisk oppbygde forløp fra

---

<sup>7</sup> Nyman 1999: 20

<sup>8</sup> Foruten Cage, regnes gjerne Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff og George Brecht som viktige eksperimentalkomponister.

<sup>9</sup> Rockwell 1985: 48-49

begynnelse til slutt, eller som fullendte produkter, men blir heller tenkt som pågående *prosesser*. Dette konseptet om musikk som prosess har sitt opphav hos Cage, og utvikles etter hvert i flere ulike retninger hos de forskjellige komponistene – i Kapittel 2 redegjør jeg for prosessenes sentrale rolle i Reichs musikk. Cage blir på mange måter et endelig argument for at de amerikanske komponistene kan frigjøre seg fra den europeiske kunstmusikken så mye som de selv vil, og for at de kan dyrke sine særegenheter uten å måtte forsvare seg ut fra tradisjonen etter Beethoven. Med Cage får eksperimentalkomponistene legitimert sin musikalske ideologi, og de får også legitimert konteksten og forutsetningene for utforskningen av musikkonvensjonenes yttergrenser. Nå har amerikanerne fått sin egen kunstmusikk.

## 1.2 John Cage

John Cage ønsker å stadig problematisere hva musikk *også* kan være, og vil ikke slå seg til ro med noen endelig musikkdefinisjon. I stedet vil han heller fortsette å granske ytterkantene av forestillingene om musikk, enten som et klanglig fenomen (blottet for narrative strukturer) eller som en iverksettelse av filosofiske ideer. Nyman skriver at eksperimentalverker enten er utformet som auditive eksperimenter, som tankemessige eksperimenter, eller som en kombinasjon av disse to.<sup>10</sup> De auditive eksperimentene har ingen skjulte hensikter under klangoverflaten – de trekker musikken ned til sitt mest basale lydmessige nivå. Lyden anser ikke seg selv for å være en tanke eller idé, men er kun opptatt med å perfeksjonere sine lydmessige egenskaper. Steve Reichs *It's Gonna Rain* (1965) er et slikt auditivt eksperiment, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel. Når det gjelder de tankemessige eksperimentene, utforsker de muligheten for musikalsk interessante hendelser ved å ta utgangspunkt i utenommusikalske ideer. I musikerfaringen er lytteren først og fremst opptatt av musikkens lyder, men det er ikke noe i veien for at lydene kan ha kompositorisk opphav utenfor musikken. Cages *4'33"* (1960) kan eksemplifisere et slikt tankemessig eksperiment, som komponisten samtidig kan legitimere med at musikalsk interessante hendelser *kan* oppstå selv om verket mangler musikalsk intenderte hendelser.

Ideen om komposisjonens vedvarende identitet og vesen har hatt avgjørende betydning for nærmest alle vestlige komponister etter renessansen. Hos Cage får verkidentiteten en ny karakter, fordi verkenes aleatoriske og prosessuelle momenter umuliggjør to identiske fremførelser av samme verk – de vil ikke nødvendigvis ha noen musikalske fakta felles. I stedet fokuserer Cage på *musikkens presens*. Hans musikk er ikke tuftet på målrettede formstrukturer eller forhåndsplanlagte hendelsesforløp; verkenes vesen er kun present idet de blir fremført. Utøvere og publikummere skal hengi seg nærmest indifferent til musikkens presens idet den blir til og blir opplevd. Ideelt sett er enhver fremførelse et eksperiment der utfallet ikke er kjent på forhånd, men som bare kan bli opplevd ved å ta del i, eller bivåne, det musikalske eksperimentet som komponisten har lagt opp til. Graden av uvisshet varierer fra verk til verk, men vil alltid være tilstede, og nettopp dette tilstedeværende ukjente er et viktig aspekt hos Cage. Det betegner et spontant og a-subjektivt musikalsk uttrykk for hans innfløkte konsepter. Cages aleatoriske musikkverker iverksettes i nåtid, og den unike konsertsituasjonen der og da vil bidra til å forme utfallet av hver eneste fremførelse. Enhver fremførelse er unik og vil aldri

---

<sup>10</sup> Nyman 1999: 1-30



gjenoppstå, og nettopp dette unike, frie og ugripelige i øyeblikket er et vesentlig eksperimentelt trekk hos Cage. Som prosesser, fremfor produkter, blir verkene utført og erfart samtidig.

For John Cage har det ingen egenverdi å etterleve den europeiske kunstmusikktradisjonen slavisk og passivt. I stedet leter han frem og bytter ut enhver konvensjon som han selv ikke anerkjenner, og praktiserer slik friheten til å komponere uavhengig av konvensjoner og tradisjoner. Cage ønsker å revurdere musikkkonvensjonene og gjenoppdage musikkens objekt, ut fra et naturvitenskapslignende frihetsideal. Han har en utopi om å virkeliggjøre *objektiv musikk*, der subjektet ikke trenger å bidra i uttrykket for at musikken skal bli interessant. Med *objektiv* mener jeg ikke matematisk korrekt eller allmenngyldig, men heller musikkhistorisk selvstendig og frigjort fra komponistsubjektet. Objektivitet oppnås ikke gjennom komplett kontroll over den klingende lyd, men, snarere tvert imot, gjennom å oppgi denne kontrollen som komposisjonsprosessen tradisjonelt setter på det musikalske utfallet. Verket kan bare være selvstyrt og objektivt dersom det slutter å være et ferdigstilt produkt – kun som en prosess vil det forbli en uavhengig størrelse. Idealet om objektiv musikk ønsker seg vekk fra nødvendigheten av subjektiv forståelse. Hensikten er en selvstendiggjøring av musikkens objektive kvaliteter, for å kunne igangsette prosesser og eksperimenter som selv ikke komponisten kjenner utfallet av på forhånd. Eksperimentalmusikk idealiserer en verdinøytral estetikk, skriver John Corbett.<sup>11</sup> Fordi Vestens musikkkonvensjoner har oppstått i en tradisjon for subjektiv og verdiladet musikk, kan Cage tillate seg selv å problematisere enhver konvensjon innen vestlig musikk. Verken tradisjon eller subjektiv dømmekraft skal rettferdiggjøre hva musikk skal være for Cage – han ønsker å fornye musikkens rammer og komme frem til en genuint ny musikalsk rasjonalitet.

Cages aleatoriske verker er både nøye uttenkte i forkant, og tilnærmet uforutsigbare i musikkens presens. Det er verkenes detaljerte strategi og det uunngåelig ukjente i selve fremførelsene som sammen utgjør det eksperimentelle i hans aleatoriske musikk. Ettersom deres særtrekk gjerne er ubestemte, er det vanskelig å si noe endelig bestemt om disse verkene. Aleatorisk musikk mangler den vedvarende karakteren som ellers står sterkt innenfor andre musikalske stiler. Cage arbeider ut fra strikte prosedyrer, som en måte å svekke subjektets mulighet for å styre musikken. Verkenes åpne, objektiverte komposisjon innbyr til

---

<sup>11</sup> Corbett 2000: 163-186

at enhver subjektiv tolkning er like riktig eller gal til enhver tid. Med dette mener jeg at enhver fremførelse *kan* være unik, og at den individuelle oppfatningen av verket derfor også kan være unik. Når en eksperimentalkomposisjon etterstreber a-subjektivitet, er den stadig åpen for nye tolkninger. Ikke bare er den ufullendt i musikkteknisk henseende, men også i prosessen som videreføres fra fremførelse til fremførelse, og fra tolkning til tolkning. Idealet om musikkens presens innebærer å oppgi sine subjektive fordommer, og å overgi seg til uforutsigelige og spontane musikkerfaringer. Hos John Cage har denne idealiseringen av det umiddelbare en dypere sammenheng med hans Zenbuddhistiske livssyn. Fra denne japanske læren ble Cage inspirert til å avfeie ideen om musikk som et uttrykk for subjektsstyrte emosjoner og intensjoner, og heller se musikk som a-subjektive, ustyrlige *lyder i nuet*.

I Zenbuddhismen må virkeligheten erkjennes her og nå, uten å bli beskrevet eller drøftet. Det umiddelbare står sentralt – man skal ikke la seg forstyrre av det subjektive og verdistyrte, men heller overgi seg til det objektive og verdinøytrale. Målet er total frigjøring, og dette tolker komponisten Cage som total frigjøring fra musikalske tradisjoner og konvensjoner. Det er ikke musikkhistorien som skal være musikkens *raison d'être*. Influert av Zenbuddhismen, vil han vende seg bort fra de vestlige forestillingene om kunstartenes tradisjon, og kunstnerens hukommelse og selvbevissthet, for å oppnå objektiv musikk. Verkene skal ikke bære på subjektsekspressivt innhold, men heller etterstrebe det ”naturlig” spontane. I naturen er ikke dikotomitenkning noen nødvendig forutsetning for objektive sannheter, og på samme måte er Cages musikk åpen og uten nødvendige indre motsetninger. Alt kan inkluderes i musikken (både i musikkverket og i musikkbegrepet), fordi musikken erfares spontant og fordomsfritt.

*Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951) er en tidlig realisering av disse tankene. I dette aleatoriske verket skal solist og orkester oppgi sin personlige dømmekraft, og heller virkeliggjøre muligheten for å si *ingenting* i musikken. Cage oppdaget at musikken slik ikke bærer med seg spor av noe komponistsubjekt, og at heller ikke musikerne trenger å uttrykke seg subjektivt. Nullpunktstenkningen er et ideal for ham;<sup>12</sup> musikken skal helst være så verdinøytral som mulig, ufarget av utøverens og lytterens psyke og forståelse. For at verkene skal bli verdinøytrale og objektive, blir det subjektive skilt ut av musikkens prosesser. Komponisten mister muligheten for å overstyre dem til å bli avsluttede produkter, og må heller komponere prosessuelle og åpne verker. Cage ville frigjøre fenomenet *lyd* fra

---

<sup>12</sup> Griffiths 1981: 66-67

menneskepsykens hensikter og mål,<sup>13</sup> og ved å frigjøre de musikalske hendelsene fra formstrukturer og rasjonelle forløp kunne han lettere kunne gripe rett inn i klangenes egenverdi. Med dette trenger ikke verkene lenger å følge logiske, målrettede forløp, og musikken trenger ikke lenger følge en tradisjonell teleologi eller dramaturgi. Utøverne blir engasjert på mange flere plan her enn i tradisjonelle kunstmusikkverker. De må velge blant ulike oppsatte muligheter, og tolke utfallet av valgene som klingende lyd, der og da. Deres engasjement i utøvelsen er uvurderlig og nødvendig. Cage gir utøverne visse friheter som kan dra utøvelsen lenger enn det han selv kan forutse. Tilfeldighetsprosedyrene frembringer musikalske hendelser der kontinuiteten er frigjort fra individuell smak og dømmekraft (hos komponist, utøver, og hos lytter), og også fra nedfelte musikalske konvensjoner. Bare delvis blir de musikalske hendelsene angitt, og da ofte med enkelte aspekter utelukkende henvist til tilfeldighetene der og da, som hendelsenes rekkefølge, varigheter eller tonehøyder. Cage mener at komponister ikke kan hevde sin makt over musikken eller overstyre musikkerfaringen, noe som kan være influert av at Zenbuddhismen ikke tror at guddommelige makter overstyrer naturen.

Før Cage hadde vestlige kunstmusikkomponister bare kunnet eksperimentere innenfor rammene av sin egen musikkultur. Jeg nevnte tidligere at Cowell var en pioner i å bruke trekk fra ikkevestlige musikker, men han brukte disse bare som kontraster til *sin* musikk. Med Cage blir det mulig å overskride de konvensjonene som, til da, hadde umuliggjort en frigjøring fra musikkhistorien og som dermed også hindret en genuint *ny* musikk. Ingen av de store komponistene tidlig i forrige århundre funderte ordentlig på å bryte tvert med europeisk musikktradisjon før Cage. Han oppgir nesten all tradisjonell vestlig harmoni, og også kunstmusikkens formtyper. Han avviser ideen om kunstnergeniet og objektiverer kunstmusikken. Tidvis er musikken hans nesten like beslektet med orientalsk kultur som med oksidentalsk; den tradisjonelle dikotomien Orient/ Oksident virker ikke lenger som en dikotomi hos Cage. Med ham likestilles vestlige og ikkevestlige impulser, og forestillingen om at disse bygger på fundamentalt ulike musikkidealer blir nøytralisert. I orientalsk tenkning og musikk ser han muligheten for gjennomgripende annerledes musikalske premisser, og en frisk og vitaliserende mangel på tung teoretisering og historisk bevissthet, som Otto Karolyi skriver.<sup>14</sup> Dessuten bruker han flere utenommusikalske prinsipper fra Orienten (som buddhistenes orakelbok *I Ching*) for å iverksette tilfeldighetsprosedyrer i musikken sin.

---

<sup>13</sup> Mertens 1983: 106-107

<sup>14</sup> Karolyi 1996: 69

Senere utvikler Cage seg mot fullstendig *ubestemmelig musikk*,<sup>15</sup> for å sikre at musikken forblir fri og uforutsigelig. Et eksempel på dette er *4'33"*. For å virkeliggjøre sin Zen-baserte musikktenkning fullt ut innser Cage at han må gå bort fra bruken av tilfeldighetsprosedyrer, der elementene utøveren spiller ut fra er nokså kjente, og heller gå mot fullstendig ubestemmelighet for å kunne skape det totalt ukjente og fremmede. Som sagt er endemålet for Cages musikalske filosofi verdinøytral musikk, der alt er akseptabelt og akseptert, og for å oppnå dette egner ubestemmelige komposisjonsprinsipper seg bedre enn tilfeldige prinsipper. *4'33"* er kanskje det Cage-stykket som er mest berømt for allmennheten, og det eksemplifiserer tydelig hans brudd med tradisjonell teleologi i musikken. I motsetning til den allmenne antakelsen er ikke *4'33"* et fullstendig stille verk; tvert imot vil Cage understreke at *stillhet er en fysisk umulig tilstand*. Han hevder at det man vanligvis kaller stillhet heller bør bli kalt ikke-intenderte lyder. Musikken vil aldri klare å stilne eller nøytralisere lyden av kroppens blodsirkulasjon, av storbyens trafikkstøy eller andre uunngåelige fenomener, og må derfor heller forsones seg med de uintenderte lydene i sine omgivelser. *4'33"* bekrefter musikkens allestedsnærværelse, som Nyman skriver.<sup>16</sup> Verket er en tidsmessig nøye tilmålt studie av alle uunngåelige faktorer som definerer enhver musikalsk situasjon, og som motbeviser muligheten for stillhet overhodet. Med *4'33"* har selv ikke-musikk blitt til musikk – musikkbegrepets kanskje mest grunnleggende avgrensning fra lydene *utenfor* musikken har blitt overskredet. Hensikten er å løse opp i forestillingene om hva musikk er og hva musikk kan være. Cage likestiller det ikke-intenderte med det intenderte, og ser slik alle musikkens lydmessige muligheter for likeverdige og like musikalske. Her har ikke intenderte lyder lenger noen fortrinnsrett over ikke-intenderte lyder. De grunnleggende dikotomiene som tradisjonelt skiller musikk fra ikke-musikk blir likestilt.

Med en tittel som tilsvarer dets varighet i minutter og sekunder, er *4'33"* strukturert ut fra den eneste fellesnevneren for intenderte og uintenderte lyder – *reell tid*. Cage hevder at varighetsbaserte strukturer korresponderer bedre med musikkens "natur" enn harmonibaserte strukturer, som ikke tar hensyn til musikkens mulighet for mangel på harmonier og tonehøyder. Harmonistrukturer blir "ukorrekte" for ham.<sup>17</sup> Tidsstrukturer forblir upåvirket av hvorvidt det er musikalsk materiale til stede i dem eller ikke, mens harmonistrukturer forutsetter at det musikalske materialet kan defineres i målbare tonehøyder. Med tidsstrukturer svekkes

---

<sup>15</sup> Eng. *indeterminacy* eller *indeterminate music*. Jeg velger å oversette disse problematiske begrepene til *ubestemmelighet* og *ubestemmelig musikk*.

<sup>16</sup> Nyman 1999: 26

<sup>17</sup> Cage 1961: 13-17

betydningen av begreper som form og innhold, fordi disse begrepene ikke lenger har utfyllende roller seg imellom. Cage avfeier den tradisjonelle forbindelsen mellom form og innhold i ethvert musikkverk, ettersom det lydmessige innhold og den strukturerte form kan være gjensidig uavhengige og frigjorte.

Tradisjonelt er komponistens vilje å komponere intenderte lyder, og enhver ikke-intendert lyd vil bryte med komposisjonens grunnidé. Det Cage gjør er å påvise at komponistens vilje aldri vil kunne overstyre disse uintenderte lydene, og derfor heller må samarbeide med dem. *4'33"* er nyskapende ved at partituret ikke betegner noen musikalsk klingende idé, men heller retter oppmerksomheten ensrettet mot musikkens alltid tilstedeværende performative aspekter – Cage argumenterer for å dreie musikkens fokus mot det *teatraliske*.<sup>18</sup> Partiturets totale mangel på intenderte lyder tilsvarer en avvisning av subjektiv vilje. Det tydeliggjør eksperimentalmusikkens radikalt endrede notasjonspraksis og -funksjon: Partituret verken angir eller antyder noen lyder, kun verkets tidsutstrekning. Forstått som en prosess vil *4'33"* aldri oppnå en endelig realisering, og ingen vil kunne kontrollere dets klingende resultat. Men, Cage *ønsker* heller ikke å kontrollere det klingende resultatet, han vil ikke blande sin subjektive dømmekraft inn i verkets objektivt spontane presens. Cage etterstreber en a-subjektiv innfallsvinkel, og fremstiller en fremmedartet tilnærming til en objektiv oppløsning av musikalske konvensjoner. Han utfordrer musikkbegrepet både ved å gå langt vekk fra konvensjonelle oppfatninger om musikk, og ved at de aldri *bare* består av lydmessige hendelser. For ham er det viktig å erfare musikken, ikke bare konseptualisere den, og dette gjelder også for *4'33"*. Cage ønsker å understreke at selv ikke en komponist noen sinne kan ha full kontroll over lyden, klangen eller erfaringen av sine egne verker.

Cage trekker den dialektiske logikken ut av musikken, og frigjør musikken fra ideen om at musikalske strukturer må være logiske. Selv når han hevder at enhver lyd kan organiseres til å bli musikk, trenger ikke lydene å ha harmoniske relasjoner seg imellom. Musikk er ingen rasjonell operasjon som manipulerer lyder inn i musikalske former eller kunstige konstruksjoner (motiver, melodier, tolvtonerekker) som om de tar del i et logisk resonnement. I stedet for å overstyre lydene subjektivt og å formidle komplekse teorier eller emosjonelt innhold i musikk, lar Cage lydene forbli frie og ustyrte, og utforske musikken fordomsfritt, intuitivt og "naturlig." Når lydene mangler gjensidig kontinuitet, kan de bli skilt fra menneskelig

---

<sup>18</sup> Ibid.

intensjonalitet og rasjonalitet. Og, når de musikalske bestanddelene ikke må underordnes sammenhenger seg imellom, får de en større sjanse til å virke selvstendige. Musikkens enkelte bestanddeler får en egenverdi hinsides deres plass i formstrukturer og rasjonelt uttenkte sammenhenger. Cage vil svekke strukturenes tradisjonelle målrettethet, ved at de musikalske hendelsene ikke blir tillagt teleologisk funksjonell betydning. Ved å legge funksjonell betydning inn i en klang eller en melodi, må nødvendigvis subjektet blande seg inn og tolke hensikten bak de musikalske hendelsene. Cage idealiserer a-subjektiv musikk, der den individuelle tolkning er like riktig eller gal. Mangelen på målrettet retning og handling er en måte å frembringe a-subjektivitet – slik kan han rendyrke det klanglige fremfor det målrettede. Når en musikalsk hendelse ikke har funksjonsbetydning, blir lytteren stadig mindre oppmerksom på musikkens retning, og stadig mer opptatt av musikkens presens. Lydene oppgir sin mulighet for å danne et dramaturgisk handlingsforløp ved at de rendyrker sine unike karakteristika, for eksempel ved hjelp av repetisjon. Når Cages hensikt er å frigjøre lydene fra deres innbyrdes forhold, strukturerer han 4'33" ut fra musikkens mest grunnleggende parameter, reell tidsvarighet. Både ved å inkludere ikke-intenderte lyder i musikken, og ved at *enhver* lyd blir likeverdig, spiller han på musikkverkets eksistens i en reell virkelighet.

Fokuset på musikk som reell sanseerfaring understreker John Cages omfattende brudd med den europeiske kunstmusikktradisjonen. Hans musikkideologi peker mot en tydelig forskjell mellom amerikansk eksperimentalmusikk og europeisk modernist-/ avantgardemusikk; betydningen av den historiske selvbevissthet hos den enkelte komponist. Cage avviser historisismen på to måter: Som jeg diskuterte ovenfor, er han ikke opptatt av verkenes indre målrettethet, de trenger ikke lede frem mot klimakser eller representere logiske handlingsforløp. Dessuten er han ikke interessert i å videreføre eller fornye noen musikkhistorisk arv for enhver pris. For ham er den klingende musikken i nuet viktigere enn musikkens historiske eller teoretiske betydning. Cage, og eksperimentalmusikken generelt, er derfor verken opptatt av historisisme i en større musikalsk kontekst eller teleologi i det enkelte verk. Dette står i kontrast til idealene bak modernismen, som jeg vil presentere ut fra Adorno i Kapittel 2.

Cages musikalske tenkning og praksis åpner opp for en helt annen utvikling av kunstmusikken i det tjuende århundre enn modernismen. Adorno argumenterer for Arnold Schönbergs oppløsning av tradisjonell tonalitet ut fra en historisk selvbevissthet, med basis i en hegeliansk tenkningstradisjon. Der eksperimentalmusikken ønsker å frigjøre lydene og nøytralisere maktbalansen mellom komponistsubjektet og den objektivt klingende musikken,

ønsker modernistisk musikk seg endelig kontroll over musikkens forskjellige parametere. Med modernismen blir teoretisk kompleksitet et selvstendig ideal for den europeiske kunstmusikken. Avantgardekomponister som Karlheinz Stockhausen og Pierre Boulez viderefører den regelbundne ideologien fra Schönberg; hos disse kan musikktenkningen og -teorien iblant virke like viktig som musikkerfaringen. Eksperimentalkomponistene derimot, utforsker nesten utelukkende det klanglige og klingende, og stiller seg kritiske til den teoretisk komplekse avantgarden. Musikkteoretiske regler mister mye av sin tradisjonsgitte autoritet for eksperimentalkomponistene, til fordel for en nysgjerrighet overfor de musikalske klangene per se. I stedet for å legitimere seg historisk eller teoretisk, blir det selve utforskningen av musikkens klingende lyd som rettferdiggjør eksperimentalmusikkens brudd med musikkkonvensjonene.

Eksperimentalmusikken forlanger at man hengir seg til erfaringen, i stedet for at man forsøker å styre musikken logisk. Man opplever bare særpreget og skjønnheten i musikk når man våger å la den virke på egen hånd. Steve Reich skriver at man, ved å hengi seg til musikken, kan nå inn i det a-subjektive.<sup>19</sup> Enhver lytter bør innta en åpen og frittflytende tankeinnstilling, for å ha *målløse* musikkerfaringer. Musikken er uten endelige og forhåndssatte mål og meninger. Siden lytteren ikke blir matet med de tradisjonelle strukturelle veiviserne som annen musikk gjerne har, har hun muligheten for å strukturere musikkopplevelsen fullstendig på egen hånd. Jo mindre man strukturerer de musikalske hendelsene, og jo mer musikk situasjonen etterligner hverdagslivet og verden utenfor kunsten, desto mer vil den enkelte lytter få ut av sin individuelle musikkopplevelse. Komponisten kan ikke påtvinge sitt verk endelige intensjoner og emosjoner – disse fremtrer heller for lytteren i den til enhver tid unike lyttesituasjonen. Slik kan man si at eksperimentalmusikkens allerede nevnte frihetsideal medfører at musikk-erfaringen helst skal ligne på den frie erfaringen man har av virkeligheten. Man opplever virkeligheten i ethvert nåværende øyeblikk, og dette nåværende er alltid i forandring. I møtet med musikk er det lureste å holde ørene åpne og høre lydene umiddelbart, før tenkning rekker å vri dem over til noe logisk eller symbolsk. Musikkerfaringen kan ikke bli overstyrt av regler eller konvensjoner, men er til enhver tid fri og umulig å kontrollere fullstendig. Musikken må hovedsakelig fokusere på lyder, ikke teori eller historie. For eksperimentalkomponistene er musikk sin egen *raison d'être*.

---

<sup>19</sup> Reich 2002: 34-36

### 1.3 Minimalismen

Musikkstilen minimalisme sprang ut av den amerikanske eksperimentalmusikken rundt slutten av 1950-tallet. Særlig fire amerikanske komponister – La Monte Young, Terry Riley, Reich og Philip Glass – regnes for stilens viktigste, selv om disse fire hver har sine distinkt individuelle musikalske og tankemessige sætrekk. John Cage hadde stor innvirkning på ideologien bak minimalismen; av ham ble Young, Riley, Reich og Glass inspirert til å rendyrke én idé i hvert verk. Musikkverkene deres er ikke avhengige av å følge logiske utviklingsforløp, i likhet med Cage. Ved å avvise hans bruk av utenommusikalske aleatoriske prinsipper, og heller fokusere på musikk som forhåndskomponert lyd, er de imidlertid mer opptatt av musikkens sanselige realiteter enn Cage. Disse komponistene fokuserer ytterligere på musikk som klingende lyd.

Youngs *Trio for Strings* (1958) og Rileys *In C* (1964) er blant minimalmusikkens tidligste betydningsfulle verker. Young (f. 1935) blir på mange måter en overgangsfigur mellom den eksperimentelle Cage og den mer verkbaserte musikken hos Riley, Reich og Glass. Youngs delaktighet i Fluxus-bevegelsen, som forsøkte å gjøre den eksperimentelle kunsten mer sosialt og politisk relevant, medførte flere stykker i gråsonen mellom *performance art* og kunstmusikk. Riley (f. 1935) er i så måte mindre eksperimentell enn Young, og regnes for den første komponisten som definerer mange av den tidlige minimalismens sætrekk. Han innfører tradisjonell diatonisk tonalitet og jevn puls i eksperimentalmusikken, med verker bygd på repetitive tonefigurer og droner og der improvisasjon ofte står sentralt. Riley tillater større frihet og delaktighet fra utøveren, og er mindre opptatt av å gjennomføre strenghet og klarhet i musikken enn de andre minimalkomponistene. Hos Glass (f. 1937), og hos Reich, kombineres Youngs strenge komposisjonsidealer med Rileys tonalitet, rytmikk og repeterte figurer og melodier. Både Glass og Reich går etter hvert vekk fra den strengeste tilnærmingen til den tidlige minimalismens stiltrekk, og mot et postminimalistisk uttrykk, eksemplifisert i Reichs *Music for 18 Musicians* og Glass' *Einstein on the Beach* (begge fra 1976). Stiltrekkene blir videreført til en viss grad, men komponistene er ikke like opptatt av å følge idealene og prinsippene like dogmatisk som før. Dette åpner opp for større muligheter i formstruktur, instrumentasjon og i uttrykksbredde.



Minimalisme som stil markerer seg med dens reduserte virkemidler, klare musikalske forløp og forenklete strukturer og teksturer, som Edward Strickland skriver.<sup>20</sup> Stilens viktigste komponister har en svært pragmatisk holdning overfor sine musikalske idealer, og realiserer gjerne bare én distinkt idé per verk. Musikken bygger på grundig uttenkte og utarbeidede komponeringsprinsipper, og dette betyr at ideen bak et verk og dens klingende resultat er tilnærmet like. Minimalismen lanserer knapt noen entydig nye kompositoriske grep, annet enn at de fornyer foreldede virkemidler (diatonisk tonalitet og jevn rytmikk) og deres stilling i samtidsmusikken. Tonaliteten og rytikken blir fornyet ved å fungere på utradisjonelle måter – de verken peker ut noen tydelig retning eller handling, eller fremstiller store stemninger og emosjoner i verkene. Den utstrakte bruken av gjentatte figurer og klanger kan gi minimalmusikk en retningsløs og uodynamisk karakter, fordi enkeltverkene hovedsakelig gjerne bygger på én samklang eller tonal modul hele verket igjennom, mens dens horisontale dimensjon ofte bygger på en og samme korte melodiske celle, slavisk repetert eller meget gradvis utviklet.<sup>21</sup> Tradisjonelt driver det tonale og det rytmiske frem et dialektisk hendelsesforløp, der den musikalske spenningen og utviklingen bygger på behandlingen av musikalske kontraster. Minimalmusikk, som Glass' *Two Pages* (1969), har få eller ingen indre kontraster, og rendyrker heller det kontrastløse og det a-dialektiske – harmonikken er ikke funksjonell i tradisjonell forstand. Denne musikken får fremdrift av repetisjonene og av de ørsmå endringene underveis – den revitaliserer bruken av tradisjonelle tonale og rytmiske virkemidler gjennom en utradisjonell målrettethet, svak på kontraster og på entydig retning.

Minimalismens strenge fokus på musikkens basale bestanddeler – tonehøyder, samklanger, rytmer, og klangteksturer – forsterkes ytterligere med bruken av stadig gjentakelse over lengre tidsspenn. Denne musikken har ikke opphav i verken matematiske teorier eller filosofisk tenkning, men i selve lytteerfaringen og i musikkens sansbare kvaliteter. Minimalistisk musikk utfordrer lytteren til å erfare musikk på nye måter; lytteren må selv bidra aktivt for å fullføre verket. Det er den enkeltes lytteerfaring som vekker denne musikken til live, og bruken av repetisjoner insisterer på at lytteren må hengi seg til musikkens presens. Minimalmusikk-verter muliggjør flere lytteperspektiver – lytteren kan nærmest velge seg en nær eller fjern, en konsentrert eller avslappet tilnærming. Som hos Cage, er selve erfaringen essensiell; verkene kan ikke konseptualiseres. Lytteren må erfare et verk *som musikk* for å oppdage dets egenart. Minimalmusikk *maksimaliseres* hos individet fremfor i verket, og oppfordrer hver enkelt

---

<sup>20</sup> Strickland 1993: 1-14

<sup>21</sup> Ibid.

lytter til å finne sine individuelle måter å kompensere for dens nøkterne og reduserte hendelsesmengde. Det musikalske materialet er maksimalt innskrenket, og den musikalske retningen og kontinuiteten er minimalisert. Dette er derivert fra Cages ideal om objektiv musikk, siden enkeltklangene også her er frigjort fra å ha funksjonell betydning. Musikken trenger ikke gjøre noen fremskritt, eller forholde seg til hvor fra den kom og hvor hen den leder. Den forholder seg verken til fortid eller fremtid, men rendyrker utelukkende sitt genuine presens.

Selvsagt finner man minimalismens særpregede bruk av gjentakelser også i tidligere musikkepoker og -stiler. Gjentakelser blir brukt som musikalsk virkemiddel i en rekke ulike danseformer, barokke satstyper og i sonatesatsformen. Men, det nye med minimalismen er å bruke gjentakelse som selve verkstrukturen. Dette gjør at musikken er enkelt oppbygd, strengt gjennomført, og klar og forståelig for den gjengse lytter. Musikalsk repetisjon medfører en mer saktegående fremdrift enn musikk der endringene skjer brått og ofte. Det er flere ganger blitt påvist et slektskap mellom minimalismens saktegående strukturer, og også dens klangverden, og flere ikkevestlige musikker.<sup>22</sup> Også komponistene selv anerkjenner dette; både Young, Riley og Glass er influert av indisk musikk, og Reich har studert både ghanesisk, balinesisk og hebraisk musikk på ulike tidspunkter i komponistkarrieren. I Kapittel 3 vil jeg diskutere betydningen av fremmedmusikalske impulser hos Reich, ut fra *Drumming* (1971).

Den tidlige minimalismen forlenger eksperimentalmusikkens oppgjør med den samtidsmusikken som bygger på Adornos lære. Som en konsekvens av Cages ideologi, representerer minimalismen et reelt alternativ til videreutviklingen av Schönbergs stil hos Stockhausen, Boulez og andre. I dag kan det virke uforståelig at minimalismens økonomiske bruk av virkemidler en gang sprang ut av en eksperimentell holdning overfor musikk, fordi stilens forenklete musikkstrukturer nærmest har blitt til en klisjé. Denne musikken er nærmest ufarliggjort nå, men den gang overrasket og overveldet den med all sin enkelhet. Eksempelvis ble Reichs tidlige verker oppfattet som skarpe og vanskelige i sin samtid, fordi de pekte ut en genuint ny musikalsk innfallsvinkel. Under en konsert i New York City 1973 overdøvet visstnok publikum fremføringen av *Four Organs* (1970) med støyende fordømmelser, i stil med den berømte premieren på Igor Stravinskij's ballett *Le sacre du printemps* (1912).<sup>23</sup> Men, minimalismens utradisjonelle teleologi og eksperimentelle musikkidealer, paret med tradisjonell tonalitet og rytmikk appellerte snart til et større publikum. Deres konsertturneer

---

<sup>22</sup> Både Mertens, Johnson, og flere påpeker minimalismens gjeld til orientalske musikker.

<sup>23</sup> Hendelsen blir blant annet omtalt i Strickland 1993: 221

og plater ble uvanlig populære både i Nord-Amerika og i Europa. Disse komponistene klarte å gjøre ny kunstmusikk interessant utenfor samtidsmusikkmiljøet igjen, og revitaliserte det svekkede forholdet mellom komponistene og publikum. Minimalismen var opprinnelig en reaksjon mot modernismen, og mot den økende stillingen til serialistiske prinsipper i kunstmusikken rundt '50- og '60-tallet. I rak motsetning til serialismens teoretiske kompleksitet, idealiserte minimalistene lydmessig klarhet og enkelhet.

Foruten Cage finnes det flere viktige forløpere til utviklingen av minimalismestilen. Blant disse er Erik Satie og Anton Webern, som begge forsøkte å oppløse tradisjonell teleologi ved hjelp av stadige gjentakelser. Satie (1866-1925) er en av de første som komponerte suksessive, fremfor progressive, musikalske strukturer. I stedet for tradisjonell målrettethet skriver Satie musikk der retningsløs repetisjon, mangel på strukturelle forbindelser, og et fravær av forutsigelige overganger er selvstendige musikalske virkemidler. Hans musikk forlanger derfor gjerne en *målløs* innstilling hos utøveren, som når han skal gjenta den samme akkordrekka flere hundre ganger i *Vexations* (1895). Nyman,<sup>24</sup> og også andre forfattere, hevder en lignende stillstandsestetikk hos den tidlige serialisten Webern (1883-1945). Musikkens form og innhold blir gjerne sett som ett og det samme i Weberns verker. De dodekafone samklangene virker statiske, fordi tonerekkene repeteres uendret, og dette gjør at innholdet ikke kan lede formen, eller omvendt. Weberns stillstand gjør musikken a-dialektisk. Hendelsesforløpet blir uviktig, og dermed blir også ideen om enkeltverkets indre målrettethet uviktig. Webern frigjør klangene og de musikalske hendelsene fra de tradisjonelle maktforholdene seg imellom. Han likestiller pauser med klanger, og disse to blir dermed ikke lenger tenkt som motsetninger, ettersom stillheten er vevd inn i klangen. Pausene trenger ikke være klangenes negasjon, noe 4'33" understreket ytterligere.

Språklig sett er minimalismebegrepet problematisk, og som enhver annen stil- og sjangerbetegnelse er det ikke fullstendig dekkende for alle komponistene og all musikken som det forsøker å innbefatte. Musikkritikeren Tom Johnson var kanskje den første som kalte et nyere amerikansk musikkverk minimalt (Alvin Luciers *The Queen of the South* i 1972)<sup>25</sup> – den gang var minimalisme allerede en etablert betegnelse for nyere amerikanske billedkunstnere som Donald Judd, Sol Lewitt og Richard Serra. Johnson regnes også for den første som så at Young, Riley, Reich og Glass sammen representerte en ny, ”hypnotisk” musikkretning i

---

<sup>24</sup> Nyman 1999: 37-38

<sup>25</sup> Johnson 1989: 31-33

USA.<sup>26</sup> Også Nyman var tidlig ute i å se disse fire komponistene under ett – både som arvtakere etter eksperimentalmusikken, og som pionerer innenfor ”Minimal music.”<sup>27</sup> Ikke bare er det problematisk å favne over en rekke meget individuelle komponister med én og samme betegnelse, men også selve den språklige betydningen av minimalismebegrepet byr på problemer. Minimalisme betegner gjerne en begrensning eller redusering av musikalske virkemidler og uttrykksmuligheter. Denne musikken er minimal, fordi den forsøker å skape musikk innenfor bevisst innsnevrede rammer. Men, som Lawrence Alloway skriver, det finnes ingen allmenn enighet om hva som er nok, eller for mye i et kunstverk.<sup>28</sup> Når man kaller et verk minimalistisk, sier man samtidig at det ikke står til forventningene man hadde om musikkens mengde, størrelse og betydning. Minimalismebegrepet antar at denne musikken ønsker å forenkle, redusere og svekke sin egen musikalske verdi og egenart, som om *det aldri blir minimalt nok*. Semantisk sett betegner begrepet bare noen få aspekter i en musikkstil like variert som enhver annen musikkstil. Det passer for det flate og kontrastløse uttrykket, men passer overhodet ikke på de lange og utstrakte verkvarighetene. Man *kan* hevde at det er lav hendelsestetthet på makronivå, at formstrukturene ikke byr på særlig til utvikling, men dette vil ikke gjelde på mikronivå. Det er så absolutt mye aktivitet i de intrikate polyrytmene og stadige detaljendringene i Reichs *Drumming*, eller i de gjentatte melodisellene i Rileys *In C*, som jeg snart kommer nærmere inn på.

Jeg mener at minimalismebegrepet *kan* betegne deler av produksjonen til både Young, Riley, Reich og Glass, men langt ifra alt. Det er visse sammenfallende trekk hos disse komponistene, som gjør at deres individuelle musikalske særtrekk ligner. Man *kan* hevde at de påfallende gjentakelsene, de a-dialektiske verkformene, og den generelle flatheten i enkeltverkene er stilkarakteristisk. Man *kan* også si at begrepet minimalisme dekker disse komponistenes strengeste komposisjoner, som Reichs *Four Organs* eller Glass’ *Two Pages*, men det vil ikke dekke uttrykksbredden eller hendelsesmengden i senere verker som *Music for 18 Musicians* eller *Einstein on the Beach*. Et sentralt spørsmål er om det er reduksjonen av musikalske parametere som er stilens mest karakteristiske trekk. Flere av stilens tidligste komponister tok etter hvert i bruk stadig flere og mer utbroderte musikalske midler i sine verker, men likevel er mye av stilens særtrekk bevart og videreført i de postminimalistiske verkene. Ut over ’70- og ’80-tallet vektlegger komponistene et rikere og mer variert uttrykk, med mer komplekse

---

<sup>26</sup> Johnson 1989: 43-45

<sup>27</sup> Nyman 1999: 139-157

<sup>28</sup> Alloway 1975: 95

strukturer i verkene. Like fullt er det *noe* som binder *Music for 18 Musicians* sammen med *Four Organs*. Og, uansett hvilken stilbetegnelse man bruker på en gruppe komponister og deres verker, vil det alltid være *noe* som forbinder dem. Jeg vil komme noe tilbake til diskusjonen omkring minimalismebegrepet senere, fordi Reich selv ikke er fornøyd med det. Av mangel på en mer dekkende samlebetegnelse vil jeg imidlertid fortsette å kalle de øvrige komponistene for minimalister.

La Monte Young viderefører cageansk musikktenkning, med lange verker hovedsakelig bygd rundt ett komposisjonsprinsipp. Han reduserer mengden av musikalske hendelser i verkene sine sterkt, og hans verker er nærmest ensrettet stramt komponert. Young sier at en lyd ikke trenger å forholde seg suksessivt til en annen lyd for å være interessant; den er interessant i seg selv, og kun ved å produsere den samme lyden over et langt tidsspenn kan man lære noe av den.<sup>29</sup> *Trio for Strings* representerer noe genuint nytt i vestlig musikk, ved at ikke bare klangene, men også verkets helhet fremstår stillestående. Verket er utelukkende bygd opp av lange toner, som sammen utgjør en cluster av små sekundintervaller, atskilt med pauser. Dette er ikke statikk som en kontrast eller en motsetning til bevegelse og forandring, men heller som et rendyrket og selvstendig musikalsk virkemiddel. Young var tiltrukket av Weberns sparsomme bruk av virkemidler og musikalsk materiale, og han ønsket å frembringe en lignende fornemmelse av stillstand i sin egen musikk. Gjennom ikke-forløste gjentakelser av et beskjedent utvalg lyder, ville Young gjøre lytteren gradvis oppmerksom på subtile akustiske fenomener. Men, der *Trio for Strings* kanskje ligner på Weberns stil både i tonematerialet og i *retningsløsheten*, representerer det samtidig kanskje den strenge punktmusikkens største motsetning med sin tidsmessige varighet, idet Young strekker ut klangene over flere minutter av gangen.

Youngs minimalistiske stillstand oppstår ut av musikkens saktegående harmoniske og dynamiske bevegelse, og ut av den prinsippstrenge gjentakelsen av et fåtall tonehøyder. Det finnes nok av eksempler på gjentakelse som musikalsk virkemiddel før Young, for eksempel Maurice Ravels rytmisk repetitive *Bolero* (1928). Dette verket er likevel en slags minimalismens antitese, siden helheten er en eneste lang spenningsoppbygging som ledet mot et stort klimaks. Det er ikke nødvendigvis gjentakelse i seg selv som skaper statikken i Youngs musikk, men heller mangelen på dynamikk og retning. Repetisjonene i *Bolero* har en

---

<sup>29</sup> Mertens 1983: 22

helt annen musikalsk funksjon enn de a-dialektiske repetisjonene i Youngs musikk. Denne mangler kausale spenninger – Young ser sin egen musikk som *evigklingende lyder*. I *Trio for Strings* er ikke lenger klangene rettet mot sin egen avslutning, men mot en a-historisk tidsfornemmelse.

I 1963 dannet Young et ensemble sammen med blant andre Riley og John Cale, som snart fikk navnet Theatre of Eternal Music. Allerede i ensemblenavnet blir man påminnet om Youngs ideal om det evigklingende. Gruppen kreerte omfattende audiovisuelle *Gesamtkunstwerk*,<sup>30</sup> influert av orientalsk kultur og av hippiebevegelsen i USA. De improviserte i timevis ut fra ikke-diatonisk stemmingsteori og østlig tenkning, ikledd kjortler og med et fargesprakende lysshow. Både Young og Riley så østover for musikalsk inspirasjon, og innlemmet særlig trekk fra indisk musikk i verker der improvisasjon står sentralt. Likevel er det en tydelig forskjell i den orientalske inspirasjonen hos de to minimalistene. Rileys indiske innvirkning er mer pragmatisk enn Youngs mystisisme, fordi Riley tok i bruk indiske instrumenter i flere stykker, mens Young mer var fascinert av en forestilling om indisk Annethet.

Som tidligere nevnte skal Terry Riley ha æren for to sentrale trekk i minimalistisk musikk; gjeninnføringen av diatonisk tonalitet, og bruken av gjentatte melodiske mønstre. Rileys verker er bygd opp av kontinuerlig repeterte celler i stadig nye kombinasjoner, og musikken klistrer en rekke melodiske linjer sammen slik at lytteren opplever dem som stadig ulike. Denne utviklende repetisjonen blir en ”dualisme” mellom lydenes og linjenes mikrostrukturer og komposisjonens makrostruktur.<sup>31</sup> *In C* er et av de første minimalmusikkverkene som vakte oppmerksomhet utenfor samtidsmusikk- og kunstmiljøene, både som konsertverk og på plate. Verket kan hevdes å ha influert en rekke populærmusikalske artister – dette kommer jeg tilbake til i Kapittel 4. Stilens særegne virkemidler viser seg i all sin prakt her; klare repetitive strukturer, stadig forandrende resulterende mønstre, og en fremmedartet tidsfølelse. *In C* består av 53 korte toneceller, der en valgfri besetning spiller gjennom disse repeterte cellene etter tur, men der antall repetisjoner er opp til den enkelte musiker. Fremførelsen blir dermed styrt av en definert aleatorisk prosess, der både klare regler og ustyrlige tilfeldigheter sammen spiller inn på hvordan verket blir spilt av ensemblet. I fremførelsens forløp vil publikum høre en kompleks vev av simultant konsonerende og dissonerende figurer, men verkets form vil likevel være oppfattelig og umiddelbar. Lytteren forstår tidlig mønsteret i verkets forløp, og

---

<sup>30</sup> Omtalt som en psykedelisk utgave av Wagners Bayreuth, i Karolyi 1996: 103

<sup>31</sup> Mertens 1983: 40-41

kan slik forsøke å anta hva som skjer videre. *In C* følger en klar og tydelig prosess, men med et uforutsigelig klingende resultat.

Philip Glass hadde tatt en klassisk komponistutdannelse og særlig studert tolvtoneteknikk og serialisme, da et samarbeid med Ravi Shankar forårsaket en endelig avvisning av Schönberg-tradisjonen. Glass ble særlig fengslet av den høyt avanserte rytmikken i indisk musikk, og anvendte snart dens additive rytmestrukturering i sine egne verker. Dette betyr at verkenes metrikk forandres kontinuerlig, samtidig som de følger en matematisk ordnet prosedyre. Ett repetert grunnmotiv utvikler seg ved at en og en tone, eller flere toner, plutselig legges til eller trekkes fra. *Two Pages*, for piano og elektrisk orgel, følger en slik additiv prosess. Selv om Glass har begrenset mengden tonehøyder til en pentaton skala, klarer han å holde verket musikalsk interessant i nærmere 20 minutter. Verket starter i en 5/8 taktart, men etter hvert utvides grunnmotivet til mange ganger sin opprinnelige lengde. Dette blir slik en motsetning til tradisjonell vestlig musikk, der vi deler inn lengre musikalske linjer i symmetriske enheter – formtyper, takter, og rytmiske underdelinger. Rockwell hevder at Glass' indiskinfluerte komposisjonsprinsipper sammenfaller med en generell dreining mot ikkevestlige musikker i 1960-tallets musikk.<sup>32</sup> Tradisjonelt medfører en bruk av vestlig diatonisk tonalitet spenningsforhold mellom tonal konsonans og dissonans, og i vestlig musikk bygger tradisjonelt på en symmetrisk rytmikk og metrikk. Hos Glass, derimot, flyter musikken sakte av gårde, fremfor å bygge opp målrettede spenningsoppløsninger. Selv kaller Glass disse tidlige verkene sine ikke-narrative – de har ingen handlingsstyrt logikk, men gjennomfører heller en forhåndsbestemt orden. Fra midten av '70-tallet gjennomgikk Glass en tydelig stilistisk endring, og de strengeste komponeringsprinsippene ble forkastet til fordel for en friere innstilling til virkemidler, instrumentasjon og størrelsene både på verkene og besetningene. Glass begynte å skrive musikk til sceneverker og til Hollywood-filmer, og har utviklet seg til den mest kommersielt suksessrike av de fire komponistene.

---

<sup>32</sup> Rockwell 1985: 112

## 2.1 Prosesser i musikken

Steve Reich komponerer ut fra en forlengelse av John Cages eksperimentelle musikkideal, og han regnes gjerne innenfor samme stilbevegelse som La Monte Young, Terry Riley og Philip Glass. Selv karakteriserer han den tidligste musikken sin som prosessuell. Verkene han skrev i perioden 1965-1971 har et fellestrekk i at de gjennomfører musikalske prosesser, som fase-skiftning i *Violin Phase* (1967) eller gradvis augmentering i *Four Organs*. Utøverne deltar i og innvirker på gjennomføringen der og da, og dette gjør at ingen fremførelse vil være helt lik noen annen. Reich viderefører det utforskende fra eksperimentalmusikken, med verker basert på forhåndsplanlagte musikalske eksperimenter. Men, Reichs prosesser er utelukkende klangmessige. Dette skiller seg fra Cages forståelse av prosesser i musikken, der prosessene gjerne har utenommusikalsk opphav og der de gjerne ikke lar seg spore i den klingende musikken. Reich utforsker stadig nye tilnæringsmåter overfor musikalsk klingende prosesser. Prinsippene fra hans tidligste komposisjonsperiode ble ytterligere stimulert og forsterket da han reiste til Ghana i 1970 og studerte musikken der, noe jeg kommer tilbake i Kapittel 3.

Artikkelen "Music as a Gradual Process" (1968)<sup>33</sup> manifesterer Reichs tidlige estetikk. Hans prosessuelle musikk er bygd på et sparsommelig, minimalt komposisjonsmateriale som gjerne gjentas og gjentas utradisjonelt lenge. Reich forestiller seg sin musikk som *gradvise prosesser*; musikken blir gradvis prosessert i komposisjonsformer med flat dynamikk og svak dramaturgi. Subjektive emosjoner eller intensjoner får ikke påvirke den objektivt klingende musikken. Prosessene må bli utført strengt og disiplinert; utøverne må rette fokuset vekk fra sitt eget subjekt og ut mot musikkens objekt. Prosessuell musikk er a-dialektisk, dens handlingsforløp mangler en lineær dramaturgi. Reichs oppmerksomhet er rettet mot det klingende utfallet av prosessene, selv om utfallet sjelden er forutsigelig. Han stiller opp eksperimentelle hypoteser, på samme måte som Cage, men skiller seg fra Cage ved at verkene kun er bygd på auditive eksperimenter. Som jeg nevnte i forrige kapittel, er eksperimentalmusikken hovedsakelig tankemessig eller auditivt utforskende, og Reich er så å si utelukkende opptatt av det sistnevnte. For Reich er det viktig å vende fokuset tilbake på klingende lyd, som en reaksjon mot de tankemessige eksperimentverkene til Cage og andre. Reichs musikk er derfor prosessuell på to måter: Verkene er ikke endelige produkter, det klingende utfallet i musikkens presens er uforutsigelig. Dessuten skjer de musikalske endringene i

---

<sup>33</sup> Reich 2002: 34-36. Alle Reichs sitater nedenfor er hentet derfra, med mindre annet er angitt.



verkene gradvis fremfor plutselig, og den prosessuelle behandlingen av de musikalske figurene svekker oppfatningen av musikalske kontraster.

Reich har en bokstavelig forståelse av prosessene i musikken – den klingende musikken fremstår og fremtrer prosessuelt. Det særegne ved dette er at prosessene styrer enkelttonene og formen i musikken samtidig. Komposisjonsprosessen og den resulterende klingende musikken er en og samme ting – hele musikkverket *per se* er evident idet det fremføres. Den musikalske prosessen lar seg ikke skille fra den klingende lyden i musikkens presens. Verkets tematiske materiale (melodier så vel som båndsløyfer) blir tett integrert med prosessen verket gjennomgår: I et faseskiftningsverk som *Violin Phase* oppstår nye samklanger, og dermed også nye materialer, ut av én og samme melodi. Reichs gradvise prosesser fremstår som musikkens vesen *per se* fremfor kun som et strukturerende prinsipp. De har en egenverdi og kan ikke forstås som ett av flere musikalske virkemidler i de ulike verkene. Prosessene *er* verkenes sentrale særegenhet. Den presise angivelsen av verkenes auditive prosesser i partiturene påviser ønsket om direkte, klare strukturer. Hans ideal er oppfattelige prosesser, og det forutsetter at de forløper gradvis og ekstremt sakte. Dette står i motsetning til serialistisk musikk, der komposisjonsprinsippene vanskelig lar seg oppfatte i selve fremføringen. Serialismen er uinteressant for Reich, fordi den bygger på lukkede, skjulte struktureringer. På lignende måte er det en motsetning mellom Reich og John Cage når det gjelder forbindelsen mellom komponeringen og det klingende utfallet. Cages aleatoriske verker er prosessuelle ved at to fremførelser av samme verk aldri kan være like. Verkenes prosesser tar gjerne utgangspunkt i I Ching eller andre utenommusikalske kilder, og de vil ikke bli hørt i den klingende musikken, mener Reich. For Reich skal prinsippene og prosessene helst være tydelige og oppfattelige for enhver lytter, som K. Robert Schwarz skriver.<sup>34</sup> Komponisten kan ikke skjule hemmeligheter i musikkens strukturer, fordi det er en uatskillelig sammenheng mellom lydene og strukturene. Musikalsk innhold og musikalsk form kan umulig atskilles hos Reich; lyd og struktur er det samme.

Reichs prosessuelle musikk reagerer mot tradisjonell lineær tidsmessighet og målrettethet, og musikkverkene er ofte bygd på prosessuelle, repeterende komposisjonsprinsipper. De foregår over lengre tidsspenn, med saktegående og nesten umerkelige endringer. Fremdriften i det musikalske materialet blir også gradvis endret, på grunn av gjentakelsene og mangelen på dia-

---

<sup>34</sup> Schwarz 1980: 376-380

lektisk retning. De langsomme prosessene som ligger til grunn for komposisjonene gjør at det å følge utviklingslinjene blir mindre betydelig enn i tradisjonell vestlig musikk. Fokuset rettes heller mot klangfargene og alle detaljendringene på mikronivå, mot saktegående fase-skiftninger og andre musikalske prosesser. Ved at form og innhold virker uatskillelig, minsker betydningen av en hensiktsmessig dramaturgisk retning i enkeltverkene, og slik utfordres vår tradisjonelle tidserfaring. De dynamiske og harmoniske linjene oppfattes gjerne som flate, og verkets indre spenning oppfattes nærmest som stillestående. De marginale endringene og spenningene i Reichs verker forløper såpass sakte at vi knapt merker noen utvikling. Musikken overrasker kun ved sitt fravær av overraskelser, og den har få indre kontraster eller spenninger. Den er a-progressiv uten å bli regressiv, snarere er den teleologisk indifferent. Musikk uten hensiktsmessig målrettethet forblir kun musikk i nuet.

Reich ønsker seg vekk fra det subjektivt individuelle uttrykksidealet fra romantisk og modernistisk kunstmusikk, noe som igjen er en parallell til Cage og hans ideal om objektiv musikk. I prosessverker objektiviserer komponisten sin relasjon til komposisjonen, fordi han stiller opp en musikalsk hypotese som utelukker subjektets innblanding. Verken komponisten, utøverne eller lytterne kan bryte inn i verkets prosess, og alle blir objektivt likeverdige betraktere av verkprosessen idet den forløper. Det har ingen avgjørende betydning om prosessen virkeliggjøres av utøvere med akustiske instrumenter<sup>35</sup> eller av elektroniske eller mekaniske innretninger. De vil uansett virke som *instrumenter* for prosessen selv, og kun det. Prosessen lever sitt eget liv når den er igangsatt; den er objektiv og selvstyrt. Dette er noe prosessen selv forlanger, og dette umuliggjør en forstyrrelse av prosessen, for eksempel ved å improvisere. Improvisasjon og prosessuell musikk er gjensidig uforenelige størrelser, fordi improvisasjon nødvendiggjør et tilstedeværende subjekt i musikken, mens prosessuell musikk absenterer subjektet. De musikalske prosessene fokuserer på det a-subjektive i musikk som klingende lyd. Wim Mertens fremhever at en prosessuell musikkforståelse reverserer den tradisjonelle stillingen der subjektet avgjør musikkens verdi og hensikt.<sup>36</sup> Reichs musikk bygger ikke på intensjonelt eller emosjonelt innhold, men realiserer kun seg selv som objektivt klingende lyd. Dermed er den ikke avhengig av et subjekt for å virke som musikk. Tvert imot vil Reich at både utøveren og lytteren skal oppgi sitt subjekt, og rette oppmerksomheten mot musikkens klingende objekt. I "Music as a Gradual Process" står det at musikalske prosesser gir kompo-

---

<sup>35</sup> Jeg regner her også med instrumenter som bruker forsterkere og lignende, som fiolin med nærmikrofon i *Violin Phase* og elektrisk orgel i *Four Organs*.

<sup>36</sup> Mertens 1983: 90

nisten ”en slags fullstendig kontroll” – prosessene er forhåndssatte, samtidig som komponisten *må* godta prosessenes utfall. Komponisten har ikke muligheten til å gripe inn overfor konsekvensene av eksperimentets hypotese. Musikalske prosesser kan slik formidle kontakt med det upersonlige og a-subjektive.

Reich virkeliggjør idealet om objektiv musikk med helt andre virkemidler enn Cage. Cage bruker utenommusikalske tilfeldighetsprinsipper for å skjule forbindelsen mellom musikkens objektive lyd og dens subjektive opphav. Reich, derimot, bruker oppfattelige kompositoriske prosesser for å *klargjøre* forbindelsen mellom musikk som lyd og som idé – subjektet trenger ikke gripe inn og realisere tankemessige eksperimenter auditivt. For begge er målet å fjerne seg fra det subjektive i musikk, men de nærmer seg dette målet på ulike måter. Cages prosesser har en egenverdi i å utfordre tradisjonelle forestillinger om verkets vedvarende kvaliteter, og stiller opp eksperimenter fri for musikkkonvensjoner, som i mangelen på noterte tonehøyder og rytmer i 4’33”. Likevel, for Reich medfører Cages komposisjonsteknikker at det ikke er noe oppfattelig forhold mellom verket som en idé og verket som en fremførelse. Reich mener at en komponist skal arbeide med klingende musikk fremfor å la seg fascinere av, og komponere ut fra, alt annet enn den klingende musikken. For ham blir musikken objektiv når den ikke krever subjektets innblanding eller tolkning, når den ikke bærer på mystiske og dunkle hensikter, og når den ikke verdsettes som noe annet enn klingende lyd.

Det er ingen fare for at musikken blir tømt for ”mysterier,” selv om Reich bevisst avmystifiserer og objektiviserer den klingende lyd. I enhver fremførelsessituasjon vil ukontrollerbare, ikke-intenderte faktorer spille inn på erfaringen av verket: Lytteren blir kanskje narret til å oppfatte understemmer i de repetitive mønstrene som ikke blir spilt, eller oppfatningen av klangteksturene vil kanskje gradvis skifte slik at ”psykoakustiske biprodukter” oppstår. Reich skriver selv om det han kaller *resulterende mønstre*;<sup>37</sup> i *Violin Phase* oppstår nærmest nye melodier ut av én melodi i faseskiftning. Som komponist ønsker han å gjøre lytteren oppmerksom på alle disse iboende egenskapene i enhver melodi og enhver klang, og rendyrke disse over lengre tid. Uansett hvor streng og objektiv prosessen er, vil utforutsigbare resulterende mønstre oppstå. Som eksperimentalkomponist er Reich opptatt av å utforske musikk som auditivt fenomen, og hans prosessuelle verker er ”didaktiske”<sup>38</sup> eksempler på de overraskende mange mulighetene som ligger latent i enhver klang eller melodi. Han utforsker ett og samme

---

<sup>37</sup> Reich 2002: 26

<sup>38</sup> Reich 2002: 94

lydmateriale tålmodig, og tvinger seg selv til å skape interessant musikk ut av en sterkt redusert materialemengde. I sin introduksjon til Reich-antologien skriver dirigent Paul Hillier at de hørbare forandringene fremgår som konsekvenser av prosessene selv – de er ikke pålagt prosessene utenfra.<sup>39</sup> Reichs tilsynelatende enkle temaer og fraser bærer på tvetydige identiteter: De kan kaste nytt lys over seg selv innenfra. Han forsterker frasenes tvetydighet og mangesidighet med gjentakende, prosessuelle struktureringer, for eksempel med faseskiftning.

I sin tidligste komponistfase vektlegger Reich det tvetydige i ett og samme melodiske tema, og gransker de musikalske mulighetene i dette temaet et helt verk gjennom. Faseskiftning er én måte å undersøke klangpotensialet i en enkelt melodi eller båndsløyfe, uten at undersøkelsen blir redusert til et middel for utenommusikalske hensikter. En annen måte er rytmiske konstruksjonsprosesser, som jeg snart vil redegjøre for. Reich tar seg tid til å rendyrke selv de minste bestanddelene i musikken, og denne tålmodige rendyrkingen er viktig for objektiveringen av musikken som lyd. Gradvis vandrer lytterens oppmerksomhet vekk fra å forestille seg utenommusikalsk mening, eller forbindelsen til komponistsubjektet, og lytteerfaringen blir frigjort og objektiv. Reich har et svært praktisk syn på sammenhengen mellom musikk som idé og som lyd, og er pragmatiker ved at idealet om objektiv musikk realiseres nettopp i den klingende musikken. Forbindelsen til et subjekt forsvinner ikke ved å bruke utenommusikalske kilder eller igangsette tilfeldighetsprosedyrer – for Reich er det musikkens presens, klangenes utradisjonelle mangel på hensiktsmessig retning, som selv objektiviserer musikken.

Reich tok tidlig et oppgjør med mange av de mest påfallende karakteristika i etterkrigstidens kunstmusikk. Han ønsket å komponere i lydmessig ryddige strukturer fremfor den europeiske serialismens bruk av intellektuelt komplekse tallrekker og lignende, eller Cages aleatoriske prinsipper. Selv om han avviser rendyrket aleatorikk, forlenger han viktige grunntrekk i Cages musikktenkning, som den strenge gjennomføringen av én grundig uttenkt idé per musikkverk. En meget viktig likhet mellom Cage og Reich er dette ekstreme fokuset på distinkte musikalske ideer, og den distinkte utførelsen av dem i verker. Begge prioriterer å realisere enhetlige konsepter fremfor kontrastfylte hendelsesforløp. Men, like fullt er det en meget viktig forskjell mellom dem i sammenhengen mellom prosessenes opphav og deres klingende utfall. Reich understreker at hans forståelse av musikalske prosesser skiller seg fra Cages

---

<sup>39</sup> Hillier 2002: 3-18

prosesser bygd på utenommusikalske fenomener. Reichs verker iverksetter forhåndsbestemte prosesser med uforutsigbare utfall. Han vil la prosessen og den klingende musikken være en og samme ting, i motsetning til komposisjonsteknikker der skjulte strukturer og mønstre forblir skjulte idet musikken fremføres, som i Cages *Music of Changes* (1951). For Reich er det eksperimentelt verdifullt å legge fokus på de utilsiktede bivirkningene av de tilsiktede prosessene i musikken. Komponistens oppgave begrenser seg til å stille opp en musikkteknisk prosess, og utøverens oppgave begrenser seg til å virkeliggjøre prosessen og la den fullføre seg selv. Reich deler Cages syn på at man ikke kan legge bestemte utenommusikalske betydninger inn i musikk, og han trekker dette ned på et basalt nivå der musikk *bare* utforsker lydmessige fenomener. Utforskningen blir tilrettelagt av en komponist, og utført av en utøver. Nettopp idealiseringen av det klingende og sanselige i musikkens presens, fremfor det tankemessige eller skjulte, står sentralt i Reichs musikktenkning generelt.

\*\*\*

Faseskiftningsteknikken er den viktigste komposisjonsteknikken i Reichs tidlige periode, og er et karakteristisk eksperimentelt trekk hos ham. Den er kanskje den mest ideelle realiseringen av hans prosessuelle musikkforståelse – et forhåndssatt musikalsk eksperiment der subjektet ikke har mulighet til å styre prosessen etter at den er igangsatt, og der det auditive utfallet ikke er kjent på forhånd. Faseskiftning er både en prosessuell teknikk som setter en melodi eller en båndsløyfe i kanon med seg selv, og et strukturerende prinsipp for verkene som helhet. Den strukturerer hele verker ved å styre forløpet; to båndsløyfer står i et *nesten* likt faseforhold, og verket avsluttes når den ene sløyfen har tatt igjen den andre. Det var i arbeidet med det som skulle bli *It's Gonna Rain* at Reich tilfeldig oppdaget fase-skiftningsteknikken. Reich eksperimenterte med å spille av to identiske båndsløyfer samtidig, men de teknisk ustabile båndspillerne forårsaket en rekke fascinerende akustiske fenomener. Ett og samme korte lydopptak går i loop på en stereo båndspiller, en sløyfe for høyre og en for venstre side, altså en rent maskinelt utført prosedyre. Når båndene spilles av og prosessen starter, vil verket fullføre seg selv. Faseskiftningsforholdene mellom de to sløyfene fremtrer gradvis, og griper lytteren i lyden av den mekanisk utførte prosessen. I begynnelsen oppfattes sløyfene som unisone, men gradvis trekker den ene sløyfen seg ut av den andre, som en gjenklang. Litt etter litt skilles de to fra hverandre, og snart klinger det som to separate lydbånd. Det faktiske forholdet er at ett lydopptak avspilles både konstant og variabelt samtidig – øret blir gradvis oppmerksom på den økende faseforskjellen mellom den ene bånd-

spilleren og den andre. Teknikken er forhåndsbestemt, men det klingende resultatet kan ikke forutsies eller kontrolleres eksakt. Reich hevder selv at det er de utforutsigbare lydmessige effektene som driver verkene fremover, og gjennom stadig kryssende musikalske mønstre forblir musikken uforutsigelig og spennende. Faseskiftningsteknikken er en sømløs, uforstyrret musikalsk prosess.<sup>40</sup> I løpet av prosessen endres oppfatningen av forskyvningen gradvis, fra ørsmå rytmiske nyanser til klart avgrensede stemmer i musikken. *It's Gonna Rain* er todelt, og de to delene anvender ulike utdrag fra et lengre opptak Reich gjorde av predikanten Brother Walter på Union Square, San Francisco. Den korte, gjentatte sløyfen i Del 1 går i en jevn 2/4-rytme, mens Del 2 bruker en lengre sløyfe der rytmen er mer diffus og ujevn.

Reich utviklet faseskiftning videre i *Come Out* (1966), opprinnelig komponert som del av en veldedig aksjon. Aksjonen skulle vise sin støtte til en gruppe afroamerikanske gutter som hadde blitt slått og mishandlet av politiet i arresten, visstnok feilaktig anklaget for et ran. Reich ble bedt om å bearbeide lydopptak fra avhørene til et musikkstykke, og han la spesielt merke til Daniel Hamms uttalelse: "I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them." Hamm beviste mishandlingen overfor politilegen ved å vise frem de blødende blåmerkene. Reich trekker faseskiftningsteknikken lengre ut i *Come Out* enn i *It's Gonna Rain*, ved å legge til flere og flere like båndsløyfer i ulike faseforhold. Etter hvert er det åtte sløyfer som sier "come out to show them, come out to show them" og gradvis trekkes samklangen i flere retninger samtidig. Ett opptak endrer gradvis karakter etter hvert som sløyfene går ut av fase fra hverandre. Det blir ikke lenger én unison stemme, men åtte stemmer hvis innbyrdes forhold stadig forvrenges. Det låter ikke lenger som mennesketale, men minner om en elektronisk frembrakt klangflate. Det gjentatte maset som sakte glir over til nærmest verdinøytral støy gjør at taleopptakets språklige mening gradvis blir utvisket.

Samtidig med at *Come Out* ble utgitt på Reichs første plate, var komponisten selv allerede i gang med å overføre faseskiftning til akustiske instrumenter, og *Piano Phase* (1967) var det første resultatet av dette. Nå hadde Reich tatt et endelig steg inn i musikk for akustiske instrumenter. Det viste seg at også instrumentalister kunne utføre faseskiftningsteknikken han hadde oppdaget i arbeidet med båndsløyfer. *Piano Phase* åpner med en gjentatt melodisk figur, unisont spilt på to pianoer, i en pentatonlignende modalitet – verket bygger utelukkende på tonene e, f#, h, c# og d. Etter hver begynner den ene pianisten å øke tempo gradvis, inntil

---

<sup>40</sup> Reich 2002: 19-21

hun har tatt igjen den andre pianisten med én åttendedel. Først lander denne pianistens andre tone i figuren med den andre pianistens første tone, og fortsetter på lignende måte igjennom alle samklangsmulighetene som ligger latent i én tonefigur. Senere i verket skiftes den gjentatte figuren ut med en ny pentaton melodi, og faseskiftningsprosessen gjentas. Utøverne får en nesten like *passiv* rolle som lytterne, fordi verken utøver eller lytter kan påvirke den forhåndsbestemte prosessen og må derfor bare hengi seg selv til musikkerfaringen i sitt presens. *Piano Phase* kan eksemplifisere Reichs mange instrumentalverker basert på ideer med opphav i elektronisk musikk. Schwarz skriver at Reich anser elektronisk musikk som en kilde til nye musikalske ideer, som blir utført mest musikalsk tilfredsstillende på akustiske instrumenter.<sup>41</sup> Da Reich fant ut hvordan han kunne overføre faseskiftningsteknikken til akustiske instrumenter, så han de opprinnelige faseskiftverkene i et nytt lys.<sup>42</sup> *It's Gonna Rain* og *Come Out* ble nå ansett for å realisere musikalske ideer som var iboende i maskinene, som kunne trekkes ut av rent tekniske prosedyrer og bli til musikalsk interessante lydforløp. De tidlige verkene ble en inngangsport til komponeringsteknikker og musikkidealer som Reich ikke kunne ha nådd frem til kun via noen form for vestlig eller ikkevestlig instrumentalmusikk.

*Violin Phase* kombinerer akustisk spilt fiolin og forhåndinnspilt fiolin; her utvikles og utvides prinsippene fra *Piano Phase*. *Violin Phase* innleder en periode med såkalt ”live electronic music”<sup>43</sup> – levende fremført musikk for både elektronisk-mekaniske og akustiske instrumenter. Reich dobler antall involverte instrumenter (fra to pianoer til fire fiolinstemmer), og vektlegger særlig faseskiftningens resulterende mønstre. I begynnelsen legges tre fiolinstemmer oppå hverandre, en etter en, ved hjelp av lydopptak der og da, før den akustisk spilte fiolinen vektlegger selvvalgte figurer ut fra det faseskiftende tonemylderet. Reich har selv skrevet at det klinger mer i musikken hans enn det han selv har lagt inn i verket.<sup>44</sup> Med menneskelig innblanding i prosessene, fremfor de utelukkende mekanisk utførte prosessene i *It's Gonna Rain* og *Come Out*, kunne Reich også strekke dem lenger uten at de blir kjedsommelig repetitive. *Violin Phase* igangsetter en prosess, men har ikke til hensikt å avslutte den. Selv om verket vanligvis varer i ca. 15 minutter, kan det i prinsipp strekkes ut og vare enda lengre. Her er ikke prosessene sirkulære – faseskiftningen mellom figurene vender ikke tilbake til det unisone utgangspunktet.

---

<sup>41</sup> Schwarz 1981: 229

<sup>42</sup> Reich 2002: 54

<sup>43</sup> Mertens 1982: 47-55

<sup>44</sup> Reich 2002: 26

## 2.2 Kausalitet i musikkhistorien

Vår virkelighetsforståelse avhenger av hvordan vi forstår tidsdimensjonen. Hvis tidsbegrepets betydning blir forandret, vil også erfaringen av en objektiv virkelighet bli forandret. Uten en tidsforståelse hadde vi ikke hatt muligheten for å sette enkelthendelser i logiske forløp. Tidsbegrepet er i stor grad avgjørende for hvordan vi organiserer hendelser i rekkefølge langs en tidslinje. Tidslinjens hendelsesrekkefølge er lineær – vi forstår realhistorien som et målrettet utviklingsforløp. Slik fornemmer vi tiden som irreversibel. Enhver hendelse blir innordnet tidsmessig ut fra deres kausalitet, altså ut fra en forståelse av deres årsak og virkning. Virkeligheten erkjennes ut fra en tidsakse (fortid, nåtid, fremtid), og blir satt i sammenheng med oppfatningen av hensikt og konsekvens. Denne dialektiske tidsforståelsen har vært veldig viktig for Opplysningsprosjektets vitenskapstenkning – for eksempel regnes Georg Wilhelm Friedrich Hegel som en forløper til historisismen. Hegeliansk historielære tar utgangspunkt i at man kan påvise en lineær, kausal utviklingsberetning fra enkelthendelse til enkelthendelse over tid. Vestlig tenkning er bygd på selve forestillingen om en logisk, lineær utviklingslinje. Denne kulturelt betingede virkelighetsforståelsen forutsetter en ensrettet, irreversibel tidsdimensjon – *vi kan ikke gå tilbake i tid*.

Hegel trekker realhistorien inn i filosofien. Med ham blir enhver enkelthendelse tenkt som innvirkende på en historisk utviklingslinje. I hegeliansk historielære tolkes enkeltstående hendelser i kausale relasjoner. Det er mulig å se en hensiktsmessighet i enhver hendelse – filosofien hans er induktiv. Ut av en rekke hendelser kan man hevde at historien blir styrt av *metaberetninger*, overbyggende teleologier som kan forklare realhistorisk utvikling, eksempelvis i natur- eller samfunnsvitenskap. Darwins evolusjonsteori og Marx' politiske teori bygger på en lignende historieforståelse som Hegels historielære. Man kan forstå utviklingsmønstre som er større enn enkelthendelsene ut fra hendelsene selv. Meta-beretningenes formål er å gyldiggjøre ulike sosiale, politiske og vitenskapelige institusjoner og ideer, ved å hevde at de overbyggende hensiktene vil bli realisert i fremtiden. Historiske fremskritt springer ut av motsetninger; dialektikken mellom tese og antitese vil forårsake en syntese. Enhver enkelthendelse er styrt av en målrettet vilje, det er et samspill mellom det partikulære og det universelle. Hegels tenkning innebærer at individuelle hendelser og en allmenn villet målrettethet gjensidig driver historiens utvikling fremover.

Theodor W. Adorno kan bli forstått som at han argumenterer for en historisk selvbevissthet hos den enkelte komponist. Dette er kun én måte å lese Adorno på, og jeg bruker denne



forståelsen her for å sette hans musikkfilosofi i kontrast til Steve Reichs tankegang. Jeg tar utgangspunkt i utdrag fra *Philosophy of Modern Music* og *Estetisk teori*. Med Adorno ble *det moderne* et selvstendig estetisk ideal – den hegelianske forestillingen om historiske fremskritt er et opphav til modernismen. Adorno forsvarer modernismen med at historisk utvikling skjer dialektisk, og det å være moderne gir komponisten en forpliktelse overfor kunstmusikkens utviklingshistorie. Han vil at komponisten er sine egne historiske omstendigheter bevisst, og at komponisten har en moderniserende holdning til musikalske konvensjoner. Adornos idealer kan ligne en preskriptiv historisisme – komponisten må forutse sin kausale funksjon i en videre musikkhistorisk kontekst. Idealet om det moderne medfører å stadig bryte med musikktradisjonen, og fornye dens foreldede virkemidler. Schönbergs oppløsning av diatonisk tonalitet er et eksempel på dette, og markerer modernismens inntog i den vestlige kunstmusikken. Tolvtoneteknikken forstås gjerne som en konsekvens av romantikkens utforskning og utvidelse av konvensjonell tonalitet, hos komponister som Richard Wagner og Claude Debussy. Idet komponisten blir historisk selvbevisst, blir også komponeringen et eneste langt forsøk på å ta igjen historien og prege den. Det modernes mulighet i musikken springer ut av det at komponisten setter seg selv som en motsetning til sine musikkhistoriske omstendigheter.

Modernismen er preget av en hensiktsmessig dialektikk mellom enkeltverket og dets kontekst. Et modernistisk musikkverk fremmedgjør seg selv fra sin samtid ved å bevisst bryte med de fortidige konvensjonene som har forårsaket verkets musikalske samtid. Verket skal ha et subjektivt opphav, i komponistens historiske selvbevissthet. Denne forsøker å fremprovosere et brudd med kunstmusikkens konvensjoner, for slik å kunne uttrykke det subjektivt individuelle på tross av det objektivt allmenne. Den moderne kunstens historiske selvbevissthet setter visse betingelser mellom kunstneren og kunstnerens materiale, som Arnfinn Bø-Rygg skriver.<sup>45</sup> Det tilgjengelige råstoff som kunstneren kan ta i bruk i sin kunst innehar visse historisk betingede egenskaper, og disse betingelsene bidrar til å utforme kunstverkets historiske stilling og verdi. Komponisten griper inn i musikkonvensjonene og lar sin egen erfaring prege dem – hun subjektiverer det objektivt allmenne for å uttrykke *sitt* individ i musikken. Alle musikalske konvensjoner har sitt historiske opphav i et bestemt subjekt, siden enhver komponists musikk tar utgangspunkt i tidligere komponisters behandling av konvensjonene i *deres* samtid. Både musikalske konvensjoner og idealer forholder seg

---

<sup>45</sup> Bø-Rygg 1995: 95

nødvendigvis til en historieforståelse, fordi de er betinget av konvensjonene og idealene som er nedfelt i tidligere verker. Komponisten må til enhver tid arbeide for å få materialet til å virke etter hennes intensjoner, og forholde seg til hva som historisk sett verdsettes som musikalsk verdifullt. For Adorno blir musikkens hensikt å opprettholde motsetningene og ulikhetene, altså det ikke-identiske, i det individuelle ved å uttrykke det individuelt ikke-identiske i motsetningsfylte verker. Musikken iverksetter en dialektikk mellom det individuelle verk og den allmenne musikktradisjonen. Den enkelte komponist griper inn i musikkens allmennhet, altså det musikalske materiale og konvensjonene, og forvandler det allmenne til noe individuelt. Dette objektiverte allmenne er musikkens nødvendige forutsetning for at nye, subjektive musikalske uttrykk kan bli til. Utfordringen til den individuelle komponist ligger i å subjektivere konvensjonene slik de foreligger, og dette skjer ved å la den objektive form og det subjektive innhold nærme seg hverandre dialektisk. Ethvert musikkverk vil alltid være en negasjon mellom det allmenne og det individuelle.

Modernistisk musikk ønsker å fornye musikkens konvensjoner, noe som medfører at det nye i seg selv blir en konvensjon. Peter Bürgers avantgardebegrep står sentralt i modernismen, og betegner det at enhver kunstner bevisst bryter med allmennhetens rådende forestilling om hva kunst *er*. Dermed blir ideen om avantgardekunst også et paradoks, fordi den helst vil være i forkant av sin egen tid. Som kunsthistoriske begreper er det moderne og avantgarden bare begripelig i ettertid, selv om de jo betegner det å være i forkant. Det paradoksale i det å stadig etterstrebe det nye er at det nye alltid må forholde seg til noe *ikke-nytt* for å bli forstått som noe nytt. Det fullstendig moderne og avantgardistiske er uoppnåelig, fordi dette nye i et avantgardeverk avhenger av dets evig foranderlige historiske kontekst. Når det moderne blir en selvstendig konvensjon må det negere seg selv for fortsatt å være avantgardistisk og moderne. For å forbli ny, må modernismen stadig utfordre og bryte med sin egen tradisjon og sine egne konvensjoner. Adorno hevder modernismens nødvendige paradoks er at den ønsker å fremstille det ikke-fremstillelige. Dette er paradoksalt, siden det vedvarende moderne er en umulighet. Å idealisere det moderne medfører at man gjør seg avhengig av de kunstkonvensjonene som gjelder til enhver tid, for at kunstneren slik kan negere dette moderne og ikke-konvensjonelle. Det er i konvensjonene at kunstartene får historisk betydning – ved å sette seg selv som motsetning til konvensjonene kan modernismen påberope seg det moderne. Modernistisk kunst etablerer seg som en selvstendig kunsttradisjon ved å negere seg selv, altså ved å holde på sin selvkritiske stilling gjennom selvnektelse og brudd med sin egen tradisjon. Denne stadige negasjonen med tradisjonen blir slik det modernes egen tradisjon.

Adorno vil gjøre kunstmusikken samfunnskritisk og negerende, noe som forutsetter en målrettet vilje hos den enkelte komponist. Musikkens manglende referanse til en objektiv virkelighet gjør den friere enn de andre kunstartene – dette forenkler muligheten for å uttrykke individets økende fremmedgjøring overfor allmennheten. Det å uttrykke fremmedgjøringen står sentralt i modernismen. Avstanden mellom enkeltmennesket og dets omgivelser kan bli uttrykt klarere i kunstmusikk enn i andre kunstarter, fordi musikk har en svakere og friere forbindelse til reell virkelighet enn billedkunst eller litteratur. Musikk har ingen direkte tilknytning til empirisk erfaring, og blir derfor et rent subjektivt uttrykk. Med forutsetningen at musikk aldri kan fremstille noen allmenn forestilling av empiriske sannheter, slik et maleri kan virkeliggjøre et konkret motiv eller en roman kan gjenfortelle en faktisk samtale, mener Adorno at det å skape musikk forutsetter noe subjektivt og individuelt. Fremmedgjøringen kommer til uttrykk i den stadige oppløsningen av musikalske konvensjoner.

Med Schönberg får teoretiseringen og historiebevisstheten stor betydning for kunstmusikkens utvikling i Europa. Adorno fremhever det modernistiske i Schönbergs musikk og musikkforståelse – bruddet med rådende musikkonvensjoner kan bli sett som en historisk selvbevisst handling. Adorno hevder at Schönbergs komposisjonsprinsipper negerer den diatoniske tonaliteten som har dominert vestlig musikk i århundrer; Schönberg subjektiverer konvensjonene. Når han subjektiverer det objektiverte musikalske materialet, overvinnes individet det allmenne. Dette ligner måten man *overvinnes* et språks allmennhet ved å gjøre seg forstått og kommunisere gjennom språket. Et musikkverk forsoner subjektet med objektet, og dette er kunstmusikkens dialektisk negerende måte å forholde seg til sin egen motsetning, det allmenne og objektiverte. Musikken til Schönberg var moderne i sin samtid, ettersom den fremstilte det som til da hadde vært ikke-fremstillelig. Hans brudd med tradisjonell diatonisk tonalitet i vestlig kunstmusikk kan hevdes å ha vært en nærmest nødvendig historisk konsekvens av at senromantikkens komponister hadde overskredet tonalitetsens rammer.

Den dominerende bruken av tradisjonelt tonale dissonanser hos Schönberg eksemplifiserer det Adorno hevder er den moderne kunstens mulighet for negativ dialektikk. Modernistisk musikk reflekterer over det samfunnet velger å glemme, og trekker det glemte tilbake i samfunnets synsfelt og fokus.<sup>46</sup> Det fremmedgjorte kunstverk fremstiller sin egen motsetning

---

<sup>46</sup> Adorno 1973: 14

i negasjonsforholdet til sine omstendigheter. Ved å fordreie musikkonvensjonene fremstiller musikken enkeltindividets fremmedgjøring til allmennheten. Den dodekafone musikkens splintrede fremtoning gjenspeiler mangelen på enhet og samhold i samfunnet.<sup>47</sup> Schönberg forneker tonalitet samtidig som han bevarer den, siden tonal dissonans bare kan gi mening som en nødvendig motsetning til tonal konsonans. I dodekafon musikk blir modernismens paradoks nødvendig for musikkens selvstendighet, og den er et uttrykk for det fremmedgjorte individ som ikke klarer å løsrive seg fra sine omgivelser. Modernismen er selvnegerende, og står i evig konflikt med seg selv. Adorno setter opp en motsetning mellom den progressive Schönberg og den regressive Stravinskij. Ut fra et modernistisk ståsted er Stravinskij's bruk av musikalsk gjentakelse hensiktsløs i seg selv, eksempelvis i *Le sacre du printemps*. Idealet om det moderne er uforenelig med idealet om det repeterte.

Idealet om det moderne medfører at komponistens egentlige målsetting er å bryte konvensjoner kun for å bryte konvensjoner, noe som gjør at verkets historiske og intellektuelle kvaliteter går foran dets musikalske klingende kvaliteter. Den amerikanske eksperimentalmusikkbevegelsen hevder at modernismen svekker betydningen av det erfaringsmessige som nødvendig grunnlag for et verks verdi, og slik vil modernistisk musikk stadig miste kontakt med sitt publikum. Et modernistisk musikkverk vil ikke være avhengig av å bli erfart for å bli legitimert som musikk, men blir snarere legitimert som musikk kun ut fra komponistens selvbevissthet. For John Cage er modernismens historiske selvbevissthet uforenelig med idealet om objektiv musikk, fordi den medfører at oppmerksomheten trekkes vekk fra klingende musikk og mot komponistens oppfatning av sin egen historiske rolle. Idealet om det moderne kan hevdes å gjøre seg selv avhengig av historien. Musikken har ikke til hensikt å styre sin egen historie, hevder Cage.<sup>48</sup> Dens utvikling og retning forblir vilkårlig, fordi det er umulig som komponist å gripe inn i en nåtid og hevde sin historiske rolle for fremtiden. Den vestlige kunstmusikken har altfor lenge legitimert seg selv i musikalske teorier og utviklingsberetninger fremfor i den musikalske praksis, og dette ønsker Cage å endre. Han vil unngå at musikkhistorien blir styrt av forestillingen om sitt eget endemål. Cage skriver at det ikke er fortidens musikk som påvirker nåtidens, men heller omvendt at nåtidens musikk påvirker hvordan man tenker om fortidens.<sup>49</sup> Den musikkhistoriske utviklingslinjen trekkes altså bakover fra det nåværende, og ikke fremover fra det foregående. Cages tanker om

---

<sup>47</sup> Mertens 1983: 114-117

<sup>48</sup> Cage 1961: 67-75

<sup>49</sup> Ibid.

musikkhistorisk utvikling illustrerer en tydelig avstand til tradisjonell europeisk musikkforståelse, der musikkhistorien forstås dialektisk og der den enkelte komponist griper målrettet inn for å styre utviklingen.

Jean-Francois Lyotard mener at hegeliansk historielære ikke kan tjene til noe annet enn å innordne enkeltstående empiriske hendelser i abstrakte utviklingsberetninger, og lage store sammenhenger ut av små tilfeldigheter – *i ettertid*.<sup>50</sup> Enhver historisisme er totalitær, siden den forsøker å tolke abstrakte, universelle formål ut fra partikulære empiriske hendelser. Det å forklare enkelthendelser kausalt, svekker hendelsenes egenverdi. Metaberetningenes funksjon er å argumentere for maktrelasjoner – særlig påfallende er Opplysningsprosjektets metaberetninger om vitenskapelig fremskritt, politisk frihet og økonomisk vekst. Enhver empirisk virkelighet vil imidlertid virke som en hindring for idealet om absolutt frihet, og som en sammensvergelse mot en abstrakt universell vilje.<sup>51</sup> Historisismen baserer seg på umålbare idealer og abstraksjoner, hvilket også vil gjelde for den modernistiske kunstmusikkens historiske selvbevissthet. John Cage hevder at modernismens grunnleggende hensikt blir styrt av historien og av den enkelte komponists historiske selvbevissthet, og slik blir musikkkonvensjonene forstått kausalt i en metaberetning. Musikk skal ikke etterstrebe et endelig mål i sin egen utvikling – man kan ikke fryse ned ideen om et slikt mål *på forhånd*, altså før man vet hvordan man kom dit. For å unngå konformitet bør heller enhver komponist stadig problematisere de grunnleggende hensiktene for sin egen musikalske praksis. For Cage er modernismen konform ved å opprettholde de samme grunnidealene (avantgarde, det nye) uansett musikkens relative kontekst. Han idealiserer en utopi om objektiv musikk, og denne utopien erstatter forestillingen om en rasjonell musikkhistorisk utviklingslinje. Idealet om objektiv musikk fungerer som en motiverende drivkraft i eksperimentalmusikkens stadige problematisering av konvensjonene; dens prosjekt består i å stadig etterprøve enhver historisk legitimert idé om hva som er, og hva som ikke er, musikk.

Steve Reich angriper modernismen særlig i artiklene ”Beautiful/ Ugly”<sup>52</sup> og ”Schönberg.”<sup>53</sup> Han mener at dens historisisme overintellektualiserer selve kunsterfaringen. Det å idealisere det moderne forutsetter en historisk selvbevissthet, som kan gå på bekostning av å rendyrke enkeltverkenes egenskaper som klingende lyd. Reich er prinsipielt kritisk til at musikkens

---

<sup>50</sup> Lyotard 1992: 11-25

<sup>51</sup> Lyotard 1992: 51-69

<sup>52</sup> Reich 2002: 185-186

<sup>53</sup> Reich 2002: 186-187

stilling blir avgjort historisk fremfor erfaringsmessig. I en modernistisk forståelse av musikkhistorien ender generelle historiske tendenser opp med å overstyre enkeltverkene. Reich ser det som at et modernistisk verks verdi og mening blir avgjort av dets musikkhistoriske stilling, noe som er uforenelig med hans prosessuelle musikkforståelse. Reich ønsker å frigjøre musikken fra de historisk betingede faktorene som modernismen gjør seg avhengig av. Han er uenig i at idealet om det selvbevisst moderne skal være et ledende prinsipp for musikalsk praksis overhodet. For ham forsvarer Adorno oppløsningen av tradisjonell tonalitet kun ut fra de forutsetningene som modernismens historiske selvbevissthet legger for komponistene, og ikke ut fra den modernistiske musikkens kvaliteter som erfart musikk. Reich skriver at Schönberg bevisst bryter med musikalske "virkeligheter" som tradisjonell kadensbasert tonalitet og jevn rytmisk puls. Når Reich sier at mye av Schönbergs musikk var "stygg, men stor," mener han at den sjelden sammenfaller med allmennhetens forståelse av velklingende musikk. Som han selv skriver: "The postman will *never* whistle Schönberg." For Reich er det selve erfaringen som avgjør et musikkverks musikalske kvaliteter, fremfor de intellektuelle forutsetningene som Adorno krever både av verkets betrakter og av dets komponist.

Reich søker et alternativ til modernismens dialektiske musikkforståelse i sin musikk. Hans prosessuelle musikk er antidialektisk, et trekk han viderefører fra John Cage. Cages idealer antesiperer et brudd med dialektisk historisisme, som modernismen er basert på. For Cage har ikke historisismen noen egenverdi, og derfor blir hans musikk et uttrykk for en historisk indifferens. Dette står også sentralt i Reichs musikkforståelse, og det står tydelig i kontrast til Adornos fokus på historisk selvbevissthet. Eksperimentalmusikken tilbakeviser forestillingen om at musikk nødvendigvis må være teleologisk. Teleologien forutsetter en dikotomisk virkelighetsforståelse, som også er noe eksperimentalmusikken tilbakeviser ved sin svekkede dialektikk innad i enkeltverket. Når Cage frigjør musikken fra subjektet, bryter han med den dialektiske musikkens teleologi. I modernismens musikkforståelse vil komponisten stadig hige etter å negere konvensjonene. Negasjonens hensikt er å fremstille det moderne til enhver tid, og slik konfrontere de historiske omstendighetene som det enkelte musikkverk oppstod i. Adorno tenker musikk som en dialektisk konfrontasjon med tidsutviklingen, men denne dialektiske musikkforståelsen er uforenelig med Reichs prosessuelle komposisjonspraksis. For hans musikalske tidsforståelse spiller ikke lenger historisismen noen rolle. Reich bryter med Adorno i sin avvisning av en dialektisk musikkforståelse.

Cage og Reich avviser historisismen som et styrende ideal, noe som medfører at idealet om det moderne og om musikkens mulighet for negativ dialektikk faller bort. Det a-subjektive erstatter det subjektive. For Reich er ikke lenger dialektikken mellom det individuelle verket og de allmenne konvensjonene av betydning. Han ser musikkverket som en a-dialektisk prosess fremfor et målrettet produkt. Verkets struktur og materiale er ikke motsetninger, og dermed blir heller ikke musikkverkets hensikt å forsone disse og forbinde det individuelle med det allmenne, slik det er for Adorno. Det er heller ikke noen nødvendig motsetning mellom verket per se og dets musikkhistoriske omstendigheter, og det etterstreber ikke å negere konvensjonene. Adornos tenkte konflikt mellom individ og allmennhet er betydningsløs for Reich, fordi hans musikk er frigjort fra den indre konflikten mellom motsetninger i dialektiske musikkverker. Hans kritikk av Adorno ligner på Lyotards kritikk av Hegel – Reich vil vekk fra en funksjonsbetinget musikkforståelse, på samme måte som Lyotard kritiserer en kausal, *metaberettende* forståelse av realhistorien. For Reich skal ikke abstrakte utviklingsberetninger styre et musikkverks hensiktsmessighet – verkene er hensiktsmessige i seg selv. Cages ideal om objektiv musikk forsvaret musikkens selvstendighet; musikken er sin egen *raison d'être*.

## 2.3 Teleologi i musikkverket

Erfaringen av tidsdimensjonen virker ikke bare inn på forståelsen av realhistorien, men også inn på måten vi forstår temporale kunstuttrykk, som musikk. Tradisjonelt virker tidsdimensjonen styrende for vår musikkforståelse. Våre opplevelser av musikk foregår over tid, noe som umuliggjør en fullstendig avvisning av det tidsmessige aspektet i musikk. Enkeltstående musikalske hendelser blir forstått som del av en større helhet, og denne større helheten går gjennom både fortid, nåtid og fremtid. Idet vi hører et musikkstykke forventer vi nye musikalske hendelser ut fra hvordan vi husker tilbakelagte musikalske hendelser. Enhver musikalsk hendelse får hovedsakelig betydning ut fra sin kausale funksjon, ut fra sin rolle som del av en lineær beretning. Som temporal kunstart er det en lang tradisjon for å se musikkverker som logiske forløp, som om enkelthendelser i verkene har en hensikt større enn seg selv. Musikalsk målrettethet erfares over tid, som en beretning eller en utvikling, og dette har bidratt til utviklingen av formmessige konvensjoner innen tradisjonell vestlig kunstmusikk.

Musikk kan ikke unnsnippe sin tidsmessige dimensjon, men kan i det minste utfordre tradisjonell tidserfaring. Reichs *Violin Phase* er ett eksempel på en slik utfordret tidsforståelse. Vi er kulturelt lært opp til å oppfatte en målrettethet og retning i klingende musikk, men en slik oppfatning av musikkens mål trenger ikke være allmenngyldig. Tidsforståelsen er kulturelt betinget også når det gjelder empiriske hendelser. Andre kulturer i verden kan være mindre opptatt av tidsmessige målestokker; Marshall McLuhan skriver om Trobriandøylene i Papua Ny-Guinea, der befolkningen knapt har noen forståelse av fortid eller fremtid.<sup>54</sup> Dette eliminerer muligheten for å tenke i kausale forbindelser, årsaksforklaringer eller i lineære forløp. Trobriandere er heller opptatt av tingenes tilstand *nå*, og deres tidsforståelse sirkulerer i et evig presens. En slik grunnleggende annen virkelighetsforståelse kan være uforståelig og uvirkelig sett fra en vestlig kulturell kontekst, men like fullt peker den mot et alternativ til vår tradisjonelle tidsforståelse. Når empiriske hendelser ikke forstås kausalt, svekkes dialektikkens betydning. En dialektisk tidsforståelse vil redusere musikalske hendelser til relasjoner, og bare forstå dem ut fra den større tidsmessige sammenhengen de er del av. Trobrianernes tidsfølelse ligner på eksperimentalmusikkens vektlegging av musikkens presens; begge erfarer tidsdimensjonen på en utradisjonell måte.

---

<sup>54</sup> McLuhan 2005: 67-72



John Cage forsøker å bryte denne tradisjonelle tidsforståelsen ved å iverksette uforutsigbare eksperimenter i verkene sine. Hos ham blir det viktigere å rendyrke de musikalske enkelthendelsenes objektivt klingende kvaliteter enn at de skal fungere i en lineær årsakssammenheng. Med Cage kommer forestillingen om at et musikkverk er i evig prosess, og vestlig musikkultur blir med det presentert for en antidialektisk musikkforståelse – denne ligner på trobriandernes tidsforståelse. Hans musikk mangler et lineært tidsperspektiv, og den tradisjonelle teleologien erstattes med et fokus på musikkens presens. Ved å ilegge musikken relasjonelle aspekter, må nødvendigvis subjektet gripe inn og tolke disse relasjonene, hvilket vil bryte med Cages objektivisering av musikk. Musikalsk kausalitet og dramaturgi forlanger subjektets innblanding. For å frigjøre musikalsk innhold fra kun å bli forstått som funksjonelle deler i en relativ formstruktur, behandler han musikalske hendelser relasjonsuavhengig, i en reversibel tidsdimensjon. Verkene bærer sjelden på tradisjonelle musikalske kontraster; motstridende størrelser i utviklingen av dynamikk, harmonikk og annet. Når spenningen mellom indre kontraster i musikkverket forsvinner, blir også selve den dialektiske grunnideen om endelige verker erstattet med en idealisering av det umiddelbare og a-teleologiske i musikkerfaringen. Det er nettopp dette Cage påpekte med 4'33", som er strukturert ut fra reell tid fremfor funksjonsharmonikk. I harmonisk strukturerte verker blir enkeltstående musikalske hendelser redusert til å tjene en funksjonell hensikt, fordi harmonikkens spenninger og oppløsninger får større betydning enn hendelsene per se. Derimot vil musikkens klanger frigjøres fra gjensidige relasjoner i varighetsbaserte strukturer, og fokuset rettes heller mot klangenes objektive presens.

Steve Reich forlenger Cages frigjøring fra utenommusikalske hensikter i klingende lyd, og realiserer dette i repetitive verker med en svekket lineær retning. Hans musikk bryter med kunstmusikkens tradisjonelle idealer om dialektikk og teleologi. Tradisjonelt blir enkeltverkene oftest tenkt som fullendte produkter, og tidsdimensjonen deres blir tenkt som målrettet. Prosessuell musikk har derimot en mer eksperimentell holdning til enkeltverker; tradisjonell lineær målrettethet erstattes med en sirkulær temporalitet. En rekke musikkvitere og forfattere har forsøkt å definere denne særpregede tidsfølelsen i Reichs tidlige periode. Mertens hevder at verkene hans er a-dialektiske og a-teleologiske, som en motsetning til den sterke "romantisk-dialektiske" tradisjonen i europeisk kunstmusikk.<sup>55</sup> Robert Fink betegner teleologien i prosessverkene som *rekombinant*, en betegnelse jeg snart kommer tilbake til.

---

<sup>55</sup> Mertens 1983: 95-124

Han påpeker at målrettetheten i denne musikken ikke har forsvunnet, men at den snarere blir utfordret og fornyet. Både Mertens og Fink ser altså den utradisjonelle tidsfølelsen som et viktig karakteriserende trekk i Reichs tidlige musikk, men de bruker ulike begreper for å betegne dette.

Mertens skriver at tradisjonell vestlig musikk er narrativt oppbygd, som målrettede forløp av musikalske hendelser. Romantisk-dialektisk musikk følger dramaturgiske forløp, og de enkelte bestanddelenes hensikt er å bygge opp om dette forløpet. Virkemidler som rytme, melodi og harmoni har en kausal funksjon i det enkelte musikkverks helhetlige retning og hensikt.<sup>56</sup> Vestlig musikk er målstyrt – tradisjonelt har den en representerende, berettende og logisk styrt hensiktsmessighet. Alle musikalske hendelser har et retningsgivende formål. Musikken forsøker å styre lytteren til å følge denne retningen, og slikt sett kan musikalsk gjentakelse forstås som hensiktsløs i moderne kunstmusikk. Tradisjonelt vil gjentakelser bare referere til foregående musikalske hendelser og minne lytteren på en ”glemt” hensiktsmessighet i verket, ifølge Mertens. Musikalske repetisjoner forstås som tilbakesteg, fordi de ikke har en tydelig funksjon. Å repetere en musikalsk hendelse innlemmer en regressiv kraft i verker med en progressiv retning – som jeg skrev tidligere, kritiserer Adorno Stravinskij for bruken av musikalsk gjentakelse i *Le sacre du printemps*.

Fink setter opp et lignende skille; mellom det han kaller klassisk teleologi (tradisjonell, ensrettet målrettethet) og rekombinant teleologi. Rekombinans er opprinnelig et medisinsk uttrykk for genspleising – for Fink betegner det en utradisjonell, men samtidig velfungerende sammenstilling av musikalske virkemidler.<sup>57</sup> Han mener at det ikke finnes noen mulighet for a-teleologisk musikkerfaring, eller a-teleologi overhodet, for den saks skyld. Det eneste mulige er nye kombinasjoner av velkjente teleologiske strukturer. Disse kan virke umulige og utradisjonelle for oss, inntil vi erfarer og innser at nye teleologier, nye typer målrettethet og strukturer nettopp er mulig. For Fink er det umulig å overskride tidsdimensjonens tilstedeværelse i musikk fullstendig, selv om kanskje John Cage ønsket det. Fremfor å overskride og avvise klassisk teleologi totalt, vil Reichs uthalte repetitive strukturer henspille på tradisjonell musikalsk målrettethet, utfordre den, og rekombinere den. Målrettetheten i prosessuell musikk er hinsides hverdagslig tidsfornemmelse og pågår i uvanlig lange tidsvarigheter.

---

<sup>56</sup> Mertens 1983: 11-17

<sup>57</sup> Fink 2005: 25-61

Reich bryter tvert med den klassisk teleologiske musikkens grunntrekk – fullendte verkformer bygd på hensiktsmessige utviklingsforløp. I prosessuell musikk er det den a-dialektiske prosessen som står i musikkerfaringens fokus, i motsetning til den endelige målrettetheten i klassisk teleologi. Rekombinant teleologi avviser den klassiske teleologiens ensrettede strukturering, der verkets form og spenningsoppbygging er en og samme ting. Den fungerer musikalsk selv uten å konkludere og kulminere i grandiose avslutninger, som i Ravels *Bolero*. De dynamiske oppbyggingene trenger ikke være like lange som verkets helhet i rekombinant teleologiske musikkverker; toppunktene kan gå i loop. Nettopp ved at toppunktet gjentas og gjentas, svekkes fornemmelsen av toppunkter overhodet – de har ingen kontrast å stå i kontrast til. I klassisk teleologisk musikk er strukturene gjerne ensrettet, og verkenes retning peker gjerne mot et klimaks. I *Bolero* er intensitetstoppen ensbetydende med verkavslutningen – dette reduserer hendelsene underveis til hovedsakelig å ha funksjonelle betydninger. Som erfart musikk vil lytteren oppleve at enhver musikalsk detalj bidrar til å styre helhetens utvikling. Den dynamiske utviklingen i *Bolero* eksemplifiserer at intensiteten kan øke selv om det tematiske materialet utvikler seg sakte – dette står i motsetning til Reichs tidlige musikk, der repetisjonene er a-dynamiske. Når formen ikke skaper noen teleologisk spenning i verkets forløp, forblir forholdet mellom lytteren og verket objektivt og verdinøytralt. Musikkverket eksisterer uavhengig av lytterens subjektivitet, og det foregår ingen dialektisk negasjon mellom formen og innholdet – de er forent. Foreningen av form og innhold i prosessuell musikk representerer en avvisning av de indre motsetningene som konstituerer dialektisk musikk. I prosessuell musikk er den allmenne, objektive form og det individuelle, subjektive innhold likestilt – motsetningen mellom dem er løst. Musikken er dermed ikke relatert til noen dialektisk virkelighetsforståelse, og dette muliggjør en reversibel tidsdimensjon.

La meg nå eksemplifisere poengene ovenfor med *Violin Phase*, et av Reichs tidligste verker. Dette er kanskje det mest rendyrkede prosessverket i Reichs karriere, og derfor mener jeg at det tydelig kan påpeke forskjellene mellom hans rekombinante teleologi og klassisk teleologi, som jeg eksemplifiserer med Ravels *Bolero*. *Bolero* er et interessant moteksempel til *Violin Phase*, særlig fordi den gjengse lytter gjerne kan hevde at bruken av musikalsk repetisjon forbinder Ravel og Reich. I motsetning til dette, er min hypotese at de to komponistene bruker repetisjon ut fra fundamentalt ulike forståelser av musikalsk tid. Begge verkene er ca. 15

minutter lange og begge verkene bygger på gjentakelser av ett melodisk tema, men fornemmelsen av musikalsk retning er meget ulik i de to verkene.

*Violin Phase* er en strengt utført musikalsk prosess, og dette gir stykket et kontrastløst preg. Prosessen gjennomføres flatt; fornemmelsen av indre spenninger i verket blir gradvis borte. Musikken mangler en sterk lineær retning, noe som gjør at selve forestillingen om en nødvendig dialektikk blir ekskludert. Realiseringen av en målløs musikalsk tid henger sammen med idealiseringen av objektiv musikk – for Reich skal verkene verken være målrettede eller bære på subjektsrelasjoner. For å frigjøre musikkens klingende lyd fra subjektet må enhver forbindelse med det ikke-lydlige svekkes. Som Cages 4'33" er heller ikke Reichs prosessuelle musikk funksjonelt strukturert – ofte står både harmonikken og dynamikken uforandret et helt verk gjennom. I *Violin Phase* blir dette ekstra tydelig; melodien gjentas og gjentas, og fører ikke noe sted. Fornemmelsen av musikalske kontraster forsvinner gradvis, og verkets eneste hensikt blir å rendyrke sitt eget presens. Den eneste kontrasten som blir presentert, er den samme melodien i faseskiftninger. En lytter vil oppfatte gradvise utbroderinger av melodien, men det er kun den samme melodien som utbroderer seg selv. Uten indre kontraster i enkeltverket kan helheten bli opplevd som tilnærmet stillestående og ubevegelig – de musikalske hendelsene får ingen annen konsekvens enn seg selv. Verkets forløp fungerer ikke som et årsaks- og virkningsforhold, ettersom årsak og virkning blir ett og det samme. Spenningen i *Violin Phase* springer ut av mangelen på kontraster.

Prosessuell musikk løsriver og frigjør teleologi fra form, med muligheten for ufullendte spenningsoppbygginger og uventede klimakser. Det er også mulig at spenningssyklusene kan være betraktelig kortere enn verket, for eksempel to eller fire takter, og deretter gjentas og gjentas. *Violin Phase* bygger på en lang rekke av like, gjentatte høydepunkter. Når ett høydepunkt blir gjentatt igjen og igjen, mister det gradvis sin funksjon som høydepunkt. Det står ikke lenger i kontrast til lavpunkter i den klingende musikken, og derfor rettes lytterens oppmerksomhet umerkelig mot dette vedvarende høydepunktets objektive kvaliteter – klimakset forstås ikke funksjonelt eller relativt, men blir heller en selvstendig musikalsk hendelse. Det å gjenta ett høydepunkt kan slik betegnes som en stadig syklisk teleologi, uten noe nødvendig endemål. Struktureringen i *Violin Phase* kan virke umenneskelig treg, men samtidig er det nettopp denne trege tidsfølelsen, denne rekombinante teleologien, som gjør at verket samsvarer med Reichs idealer. Reichs bruk av gjentakelse er utradisjonell i en vestlig musikkontekst, og han fornyer musikkens indre hensiktsmessighet. Mertens beskriver Reichs

repetitive musikk som ikke-narrativ, fordi den avviser tradisjonell spenningsoppbygging og dramaturgisk retning. I *Violin Phase* er verkformen likestilt med verkinnholdet, og det klangmessige får en egenverdi lignende den egenverdien det funksjonsmessige tradisjonelt har. Hensikten er ikke at klangene skal oppnå noe endelig mål i konflikten mellom musikalsk innhold og musikalsk form, slik romantisk-dialektisk musikk gjerne drives fremover nettopp av denne spenningen. I stedet blir formen i det prosessuelle musikkverket skapt av verkets innhold – *Violin Phase* mangler kausale mål.

I motsetning til dette, bygger det lineære forløpet i *Bolero* opp mot et klimaks. Her har den dynamiske utviklingen et mål. Fornemmelsen av et toppunkt i *Bolero* kommer av den enorme dynamiske kontrasten som sakte fremtrer. Utviklingen er såpass glidende og jevn at lytteren knapt oppfatter *når* dynamikken øker, men likevel er det denne iboende dialektiske målrettetheten som redder *Bolero* fra fullstendig stillstand. Ravel ønsker seg ikke stillstand, snarere tvert imot ønsker han seg bevegelse og fremdrift. I all hovedsak bygger også *Bolero* på en redusert hendelsesmengde – hvis man kun beregner tonehøyder og samklanger som verkets hendelser. Men, den store dynamiske og klanglige utviklingen går på tvers av de stadige gjentakelsene av den marginale mengden med tematisk materiale. Verket utvikler seg ved at stadig flere instrumenter kommer til og intensiteten stiger, ikke ved at temaene *per se* endres. Tradisjonelt nok løser spenningsoppbyggingen i en klimatisk avslutning – verkets reelle slutt blir utviklingslinjens endemål og hensikt. I klassisk teleologisk musikk blir hendelsesforløpet drevet frem av vekselvirkningen og spenningen innad i det enkelte musikkverket. Musikken blir et middel for å nå et mål over et visst tidsforløp, som i *Bolero*. Den jevne spenningsoppbyggingens funksjon er å lede mot en endelig løsning på verkets indre motsetninger. Hele hendelsesforløpet er rettet mot det musikalske klimaket i avslutningen.

Reichs musikk har en utradisjonell teleologi, noe som skyldes både de prosessuelle komposisjonsprinsippene i det enkelte verk og det prosessuelle idealet i musikkforståelsen hans. Han avfeier en dialektisk musikkforståelse, og bryter med tradisjonelle musikalske argumenter som spenning og handlingsforløp i verket. Prosessuell musikk marginaliserer muligheten for dialektisk utvikling. Hos Reich blir formen til idet innholdet gjennomgår verkets gradvise prosess – her er det ingen indre motsetninger i verket. Tradisjonell dialektisk estetikk blir erstattet med en gradvis prosessuell estetikk, frigjort fra hegeliensk målrettet vilje. Klassisk teleologisk musikk har en lignende målrettet virkelighetsforståelse som Adornos hegelianske musikkfilosofi. *Bolero* jobber frem mot et bestemt mål, sitt eget

klimaks, mens *Violin Phase* bygger på stadig presente musikalske høydepunkter. Den ufravikelige oppmerksomheten som Reich retter mot én repetert figur som verkets vedvarende toppunkt, tvinger fremdrift inn i repetisjonene. Verket snevrer fokuset inn på ett og samme dynamiske nivå. Med mangelen på målrettet retning er *Violin Phase* et prosessuelt musikkverk. Prosessuell musikk forener verkets form og innhold, ved at de to størrelsene blir like delaktige i verket som helhet. Det at prosessen styrer verket gjør at det ikke blir rom for subjektiv innblanding – jeg skrev i første kapittel at prosessuell musikk er a-subjektiv og verdimessig nøytral. Dermed kan den heller ikke kritisere noe utenfor seg selv, og motsetter seg slik Adornos ideal om det kritiske kunstverk. Ved å nøytralisere muligheten for utenommusikalsk mening, kan ikke et prosessuelt musikkverk bære på mulighet for samfunnskritikk eller uttrykke subjektive emosjoner. Reich mener at den modernistiske komponistens historisisme kan overgå betrakterens estetiske opplevelse av det enkelte verk, og dette betyr at verket ikke trenger noe publikum for å bli legitimert som musikk. Den allmenne musikkforståelsen overstyrer den individuelle erfaringen i idealet om det moderne. Derimot vender et prosessuelt verk fokuset utelukkende mot seg selv, som objektivt klingende lyd og frigjort fra historisismens kausale relasjoner. Som jeg skrev tidligere, er Reichs verker prosessuelle både ved at verkene ikke er endelig utformet, og ved at verkenes forløp utvikles gradvis. Fornemmelsen av indre kontraster svekkes, og verkenes form og innhold står ikke i noen dialektiske forbindelser seg imellom. Der Adorno ser form og innhold som dialektiske motsetninger, forener Reich motsetningene og frembringer en utradisjonell tidsfølelse. Verken i forståelsen av enkeltverkenes forløp eller av deres historiske funksjon, har kausal målrettethet særlig betydning for Reich.

\*\*\*

*Violin Phase* avslutter en kort periode med renskårne faseskiftningsverker. Som Reich selv sier: “[You] can’t write the same piece over and over again. (...) Would you really have wanted me to sit there cranking out just one perfect phase piece after another?”<sup>58</sup> Med *Pendulum Music* (1968) kommer han frem til en ny måte å tilnærme seg idealet om prosessuell musikk på. Verkets hypotese betegner en konkluderende prosess: Fire mikrofoner blir satt i pendelbevegelse over hver sin liggende høyttaler, slik at feedbackstøy pulserer stadig raskere i tråd med pendelbevegelsenes faser. Så snart mikrofonene er satt i bevegelse, vil det ikke være mulig å forutsi eller påvirke det klingende hendelsesforløpet – både utøverne

---

<sup>58</sup> Reich 2002: 94

og publikum forblir passive tilskuere til de fire pendelbevegelsenes utvikling. De fire feedbackpulsene gjenspeiler de pendlende mikrofonenes parallelle faser, som gradvis blir raskere og raskere når pendelbevegelsene blir mindre og mindre. Prosessen konkluderer i en uunngåelig kakofoni av høyfrekvent ulyd.

*Pulse Music* (1969) anvender en såkalt *phase shifting pulse gate*, en tonegenererende maskin som eksakt kan beregne og styre de resulterende mønstrene i en faseskiftningsprosess. Etter en konsertfremføring av verket innså Reich imidlertid at det musikalsk interessante ikke lå i å utføre prosessene feilfritt, men i det at prosessene iverksetter musikk hinsides det subjektive og tankestyrte. Det menneskelige aspektet, altså uvissheten overfor det klingende utfallet, er en forutsetning for at prosessene blir musikalsk spennende. Reichs eksperimentelle trekk viser seg her ved at han ikke ønsker seg forutsigbarhet og likhet fra fremførelse til fremførelse, selv om han nå kan oppnå dette. I eksperimentalverker skal noen musikalske aspekter helst forbli åpne og usikre. Derimot vil anvendelsen av maskiner lukke og sikre forløpet; utfallet blir forutsigelig. På grunn av denne innsikten kasserte han *Pulse Music*. Verkene uten tradisjonelle akustiske instrumenter, som *It's Gonna Rain* og *Pendulum Music*, understreker at Reich idealiserer musikk uten subjektiv eller personrelatert mening, samtidig som *Pulse Music* viste at sikre utfall blir musikalsk uinteressante. Ved å realisere prosessene mekanisk (enten med båndspillere eller pendlende mikrofoner), ble forbindelsen med subjektet som igangsetter prosessene svekket. Men, når det klingende utfallet av en prosess kunne bli perfekt programmert, ble gjennomføringen av prosessen ”stiv og umusikalsk.”<sup>59</sup> Bruken av elektronisk-mekaniske innretninger var et foreløpig blindspor i Reichs stilistiske utvikling. Prinsippene fra hans tidligste arbeider blir nå utviklet, og nesten utelukkende brukt på akustiske instrumenter.

Reich brukte ikke maskiner i noen verker på mange år etter dette, og komponerte i stedet utelukkende for akustiske instrumenter. Han fordypet seg ytterligere i å rendyrke distinkte konsepter i hvert enkelt verk, som i *Four Organs*. Stykket er det første som er prosessuelt uten å bruke faseskiftninger. Med en jevn rytmisk puls i maracas adapterer fire elektriske Farfisa-orgler en umulig idé om å gradvis strekke ett repetert lydopptak ut til mange ganger sin egentlige varighet – ideen er kalt *Slow Motion Sound*.<sup>60</sup> Reich ville vektlegge variasjonsmulighetene innenfor en og samme samklang, uten å endre den opprinnelige

---

<sup>59</sup> Reich 2002: 44-45

<sup>60</sup> Reich 2002: 28

samklangens tonehøyder eller klangspekter. En E<sub>11</sub>-akkord blir først spilt i korte rytmiske støt, og går gradvis over til stadig lengre noteverdier. I løpet av 20 minutter strekkes akkordens ulike enkelttoner sakte ut, og fornemmelsen av en stabil rytmikk forsvinner gradvis. Dette er det Reich-stykket som sammenfaller best med Stricklands definisjon på minimalisme;<sup>61</sup> en redusert bruk av virkemidler, en tydelig klarhet i forløpet, og en ren enkelhet i både struktur og tekstur. Verken tonehøyder, klangfarger eller dynamikk endres. Verkets prosess uthaler de rytmiske varighetene gradvis og langsomt. Denne enkle ideen skaper likevel musikalsk fremdrift, idet oppmerksomheten gradvis rettes mot augmentasjonsprosessens forløp. *Four Organs* gjennomfører et konsist auditivt eksperiment, og lar hypotesen fullføre seg selv, kun løst forbundet med subjektiv intensjonalitet.

*Phase Patterns* (1970) har lik besetning som *Four Organs*, med unntak av maracas. Her vektlegges særlig det rytmiske samspillet mellom orgelstemmenes enkelte mønstre, som til sammen danner *paradiddle*-baserte<sup>62</sup> rytmer. Stykket peker frem mot Reichs tydelige fokus på rytmikk i *Drumming*.<sup>63</sup> Det er under komponeringen av *Phase Patterns* at han oppdager likhetene med ghanesisk slagverksmusikk; strengt gjennomførte rytmestrukturer der alle utøverne må overgi sitt subjekt, og der rytmemønstrene kun dannes av ensemblet som en enhet. Reich fikk bekreftet sine musikalske idealer med kjennskapen til ikkevestlige musikker, og sommeren 1970 reiste han til Accra for førstehåndsstudier av den rytmisk intrikate musikken der.

---

<sup>61</sup> Strickland 1993: 4

<sup>62</sup> En *paradiddle* er en slagverksrytme, med jevne åttendedeler oppbrutt mellom slagverkerens høyre og venstre hånd, eksempelvis slik: H V H H V H V V.

<sup>63</sup> Mertens 1983: 56





### 3.1 *Drumming* (1971)

*Drumming* markerer en ny kurs i Reichs komponistkarriere, fra strenge prosessverker til de friere strukturerte verkene han skriver senere på '70-tallet. Besetningene blir betydelig større og verkene blir betydelig lengre. Her går Reich bort fra små ensembler med like instrumenter, som i *Piano Phase* og *Phase Patterns*. *Drumming* varer totalt rundt 60 minutter, i motsetning til de tidligere verkene som gjerne bare varer 15-20 minutter hver. Verket består av fire deler, og hver del glir gradvis over til neste del. Hver av de tre første delene har sitt karakteristisk enhetlige lydbilde, som dannes av flere like slagverksinstrumenter. Del 1 bruker fire bongos, Del 2 tre marimbaer (og kvinnesang), og Del 3 bruker klokkespill (og pikkolofløyte eller plystring).<sup>64</sup> I fjerde del kombineres alle instrumentene fra de tre første delene, noe som viser at Reich våger å gjøre den strukturelle klarheten svakere og løsere for at klangfargene kan bli rikere og mer mangfoldige enn i tidligere verker. Verkets instrumenter og klanger forandres gradvis, men avgrenses i partituret som egne satser. Fra del til del foregår det en "klanglig modulasjon."<sup>65</sup> Satsene atskilles med distinkte klangfarger, mens tempo, metrikk og tonalitet er lik hele verket gjennom.

I *Drumming* forekommer faseskiftning kun som en prosessuell teknikk på de tematiske figurene, og er ikke lenger verkets strukturerende prinsipp. I stedet er det *rytmiske prosesser* som strukturerer verket. En rytmisk konstruksjonsprosess vil si å gradvis bytte ut pauser med noter, mens en rytmisk reduksjonsprosess er å bytte ut en og en note med pauser. Første del begynner kun med ett trommeslag i takten, og utbroderes etter hvert ved at stadig flere slag kommer til i rytmene. Tempoet og metrikken er jevn, mens underdelingen og rytmefigurene blir gradvis avdekket og lydbildet blir gradvis tettere. Når lydbildet er på sitt tetteste, begynner en rytmisk reduksjonsprosess: Slag for slag tynnes figurene gradvis ut, til det bare er ett slag igjen og nye rytmisk figurer blir konstruert ut fra dette. Verket blir strukturert av rytmiske prosesser (både konstruksjoner og reduksjoner) ved at overgangen fra figur til figur i enkelt delene, og også fra del til del, foregår i et toppunkt i prosessen. Enten er teksten helt tett eller helt uttynnet når strukturen skritter videre. Overgangene styres av prosessen, altså når to ulike figurer blir linket sammen. Partituret angir repeterte figurer, men ikke eksakte antall repetisjoner; hver enkelt utøver bidrar til å avgjøre strukturen der og da, ettersom de rytmiske prosessene blir utført av utøverne i fellesskap.

---

<sup>64</sup> Sangerne og fløytisten/plystreren (valgfritt) skal kun understøtte resulterende mønstre i slagverkernes figurer, slik live-fiolinisten understøtter de innspilte fiolinsporene i *Violin Phase*.

<sup>65</sup> Reich 2002: 63-67

*Drumming* påpeker et begynnende avvik fra Reichs strengeste idealer og prinsipper – nå etterlever han ikke lenger de formulerte idealene i "Music as a Gradual Process" like strikt som før. Selv om han fortsetter å virkeliggjøre kun én idé strengt i hvert verk, åpner ideen bak *Drumming* for et rikere musikalsk forløp enn hva tilfellet er i *Violin Phase* eller *Four Organs*. Jeg vil senere se hvordan Reich utvider det klanglige uttrykket i verker som *Music for 18 Musicians* og *Music for a Large Ensemble* (1978). Som klingende lyd er *Drumming* mer hendelsesrikt og variert enn de tidligste Reich-verkene. I de tidlige verkene realiseres musikalske eksperimenter der gjentatte lydforløp gjennomgår planlagte prosesser. Fase-skiftningsstykkene bygger på en liten mengde tematisk materiale, enten knappe melodifigurer eller korte lydopptak. Men, i *Drumming* foregår flere prosesser samtidig; i figurene selv (som sakte bygges opp og deretter ned), og i klangteksturene (som endres gradvis i overgangen mellom de ulike delene). Reich utvikler sitt tonespråk i en ny retning ved å tillate seg selv et klanglig bredere uttrykk. I tidligere verker står gjerne reduksjonen av virkemidler sentralt, og komponisten eksperimenterer med å trekke mest mulig musikk ut av en strikt innskrenket mengde tematisk materiale. Med *Drumming* utvides den prosessuelle stilen, og dette går på bekostning av strengheten i de tidligste verkene. Imidlertid fortsetter han å tillate seg selv en fri musikalsk tilnærming, og han kan fortsatt betegnes som eksperimentell. Han opprettholder fokuset på musikk som klingende lyd fremfor som tenkning; verket har ingen annen raison d'être enn å frembringe musikalsk spennende opplevelser.

Reich har vært viktig for den økende oppmerksomheten overfor ikkevestlige musikker innen nyere vestlig kunstmusikk. Han representerer en generell dreining i '60- og '70-tallets musikkliv, der forestillingen om tradisjonelle musikalske dikotomier svekkes. Dette gjen-speiles både musikkteknisk og musikkideologisk; musikere og komponister tillater seg selv en større frihet overfor hvilke virkemidler og stiltrekk de anvender, og de har en annen bevissthet omkring de kulturelle og ideologiske konnotasjonene bak fremmedmusikalske lån enn tidligere vestlige komponister. Med *Drumming* vil jeg vise hvordan Reich tilnærmer seg det ikkevestlige med en genuint annen grunninnstilling enn komponister som Debussy og Cowell. For ham er enhver musikkultur like verdifull som kilde for ny musikk. Han vil ikke la seg binde til én forståelse av hva musikk er, og dette medfører at enhver musikkstil blir tenkt som likestilt. Reich studerer ghanesisk musikk for å kunne frembringe genuint nye musikalske strukturer og teksturer. Han vil ikke bli styrt av noen tradisjonspålagte forestillinger om en fremmed musikkarts fremmedhet, og ser vestlige og ikkevestlige musikker som likeverdige.

### 3.2 Orientalismebegrepet

Orienten<sup>66</sup> har i lang tid vært en naturressurs for Oksidenten. Siden Marco Polos reiser til Kina på 1200-tallet har vestlige oppdagelsesreisende gjort store forretninger i østlige og sørlige strøk, og etter hvert også kolonisert store landområder. Kolonisasjonens hensikt var å utnytte den potensielle økonomiske rikdommen i naturgitte handelsvarer. Dette utviklet seg etter hvert også til å bli en politisk maktkamp mellom store europeiske nasjoner. På grunn av den vitenskapelige og teknologiske overlegenheten kunne de europeiske kolonimaktene erobre enorme landområder nokså lett. De kunne også enkelt videreføre makten over koloniene – landenes opprinnelige befolkninger satt igjen med få rettigheter, og de så lite eller ingenting av den enorme vinningen som europeerne fikk ut av deres landområder. Kolonisasjonen var ikke bare en materiell utnyttelse av Orienten, men virket snart også indirekte berikende for vestlige kunstnere. Grunnet den politiske dominansen ble kunstnerne eksponert for stadig nye orientalske impulser. Innen kunstmusikken kan man finne flere eksempler på orientalske innslag, eksempelvis hos Debussy og Cowell. Dette er en indirekte konsekvens av kolonisasjonen.

I forbindelse med kolonisasjonen vokste det frem en diskurs om Orienten, en *orientalisme*, som har vitenskapeliggjort særtrekkene i de østlige og sørlige kulturene. Begrepet orientalisme betegnet opprinnelig studiene av Østens språk, religioner, tankestrømninger, kunstuttrykk og samfunnsformer. Hensikten var å presentere de kulturelle særtrekkene så virkelighetstro og vitenskapelig som mulig, og også å skåne disse særtrekkene mot kolonitidens oksidentalske arroganse. Parallelt med krigføringer og erobringer vokste det frem en dyp ærbødighet for disse kulturene, og de skulle bli omtalt og studert respektfullt og grundig. De ble ikke sett på som primitive folkeslag med underutviklede åndsliv, men heller som stolte kulturer med unike tradisjoner. Orientalismens egentlige intensjon var å behandle disse fremmedhetene med vennligsinnet og seriøs vitenskapelighet.

Med Edward Saids bok *Orientalismen: Vestlige oppfatninger av Orienten* har imidlertid betydningen av orientalismebegrepet nærmest blitt snudd på hodet. Said beskriver orientalismen som forestillingen om et dikotomisk kulturskille mellom Orienten og Oksidenten, og om en nærmest naturgitt rett til vestlig dominans over østlige kulturer og

---

<sup>66</sup> Jeg bruker begrepet Orienten for å betegne ikkevestlige kulturer, som en språklig motsetning til Oksidenten. Said skriver hovedsakelig om arabisk kultur, mens for meg er ghanesisk kultur et mer relevant eksempel på Orienten.

samfunn. Vitenskapeliggjøringen av orientalske kulturer er bare nok et ledd i den århundrelange tradisjonen for undertrykkelse av Orienten.<sup>67</sup> Den fagmessige oppmerksomheten er like mye et uttrykk for Vestens vitenskapelige og teknologiske dominans over Østen som kolonisasjonen og erobringene er det, og fungerer dermed som enda et middel for å ivareta kolonimakten. Said ser på orientalismen som en dynamisk utveksling mellom studier av Orienten og de overbyggende politiske forholdene som disse studiene oppstår under. Det innbilte tankemessige og materielle overtaket som Vesten hevder over Østen er en viktig forutsetning for de verdiene som realiserte kolonitiden. I nyere tid har vi kunnet betrakte dette orientalistiske verdisynet med en viss historisk avstand, og funnet en ideologisk likhet mellom erobringen av landområder og erobringen av kulturelle særtrekk. Sids orientalisme betegner ikke nødvendigvis de reelle orientalske kulturene per se, men heller en undertrykkende og forenkende diskurs der Orienten fungerer som et bilde på Det andre. Orientalismen er en konstruksjon, ikke en virkelighet. Said mener at orientalismen overstyrer og restrukturerer Orienten, og den ønsker å forstå og styre ikkevestlige kulturer som en samlet motsetning til Oksidenten. Kolonisasjonen kommer til uttrykk i måten vi tenker om de fremmede landene, og Vesten har i stor grad etablert et verdisyn der det ikkevestlige står som en komplementær kontrast til det vestlige. Som tenkemåte har orientalismen ingen direkte forbindelse med reelle maktinstitusjoner, men den forutsetter likevel en forestilling om at Oksidenten har intellektuell makt over Orienten. Kolonimaktene forestiller seg å være mer politisk, vitenskapelig og kulturelt velutviklede enn koloniene – Oksidenten ser Orienten som mindreverdige, og derfor kan den utnyttes etter Oksidentens velbefinnende. Orientalisten påberoper seg en orientalsk presedens, og viderefører fordommene om Orientens Annethet.

Orienten har fungert som et av de sterkeste og klareste bildene på Det andre – en mystisk og dunkel kontrast til den opplyste Oksidenten. Ideen om Det andre betegner en idé om at vår kultur og deres kultur er absolutte motsetninger. Tradisjonelt representerer den hvite europeiske mann Det ene, som Anne Danielsen skriver.<sup>68</sup> Han representerer Det nøytrale perspektiv og Den ideelle virkelighetforståelse; Det ene står i et dikotomisk forhold til Det andre. Vesten har fått forsterket sin vestlighet ved å forsterke Østens østlighet, og ved å kunne se seg selv som en motpol til Orienten. Denne dikotomitenkningen går tilbake til Hegel, som mente at afrikansk mentalitet var prehistorisk og utenfor grensene av vår europeiske fatteevne og forståelseshorisont. Selv om det såkalt primitivistiske i fremmede kulturer ofte har blitt opp-

---

<sup>67</sup> Said 2003: 11-39

<sup>68</sup> Danielsen 2001: 20-23

fattet som verdimeessig positiv, er dette ingen ensidig positiv egenskap. Rousseaus forståelse ligner: Han hevder at premoderne kulturer innehar visse enkle, naturnære verdier som vår moderne kultur mangler og savner. I orientalistisk vitenskapstradisjon fremstår østlige verdier som en negasjon av vestlige verdier. Forestillingen er at de ikke utvikler seg, og at deres karakteristika er mer vedvarende enn vår kulturs karakteristika. Problemet med en slik forståelse er at den forutsetter at den fremmede kulturen selv godtar og tar til seg denne Annetheten som den blir tillagt. Det andre representerer ikke seg selv på egenhånd, men blir stilt opp som en motsetning til Det enes forestilling av seg selv.

I orientalske musikker har vestlige komponister oppdaget muligheten for å utvide sitt eget musikalske vokabular, som et slags alternativ til de stadige avansementene av musikalske konvensjoner mot slutten av 1800-tallet. Wagners Tristan-akkord står gjerne som symbol på at konvensjonell diatonisk tonalitet hadde overskredet seg selv. Den stadige utviklingen av harmonikkens rammer virket hemmende for en rekke vestlige komponister. Som en følge av dette rettet disse oppmerksomheten mot ulike musikkulturer ellers i verden. Komponistene ønsket å friske opp uttrykket sitt med fremmede klanger og virkemidler. Dette var langt ifra presise reproduksjoner, men snarere stimulerende og revitaliserende impulser, som østlig-klingende ornamenteringer eller bruk av fremmede instrumenter. Slike ikkevestlige impulser er blant annet fremtredende i fransk impresjonisme og i tidlig amerikansk eksperimentalmusikk. Orienteringen mot orientalske musikker har utvilsomt beriket ulike vestlige musikkuttrykk, både klanglig og strukturelt, men ut fra Sids tenkning er slike berikelser en konsekvens av Oksidentens syn på Orienten som Det andre. Ifølge Corbett bunner synet på ikkevestlige musikker som mer autentiske og rene enn vestlige musikker i orientalistiske verdier.<sup>69</sup> Et slikt syn kan avsløre hvorfor vestlige komponister har følt en sterk dragning mot Orienten; den mystiske musikken derfra står i kontrast til oksidentalsk avmystifisering av musikalske virkemidler. Ikkevestlig musikk blir først klassifisert på grunn av sin avstand og sin mangel på likheter til vestlig musikk, og deretter blir den verdsatt som et eksotisk fenomen. Det kan sies å være en orientalistisk oppfatning at man finner verdier i fremmedkulturelle musikker som vår egen vestlige musikk har mistet, og at disse musikkene ikke utvikler seg – som om de er statiske, ubevegelige og tidløse musikkuttrykk. Det kan tenkes at fremmedkulturelle lån uttrykker en fascinasjon og interesse for fremmede kulturer. Dette vil imidlertid medføre at man godtar en ukritisk utnyttelse av ikkevestlige kulturer. Når

---

<sup>69</sup> Corbett 2000: 163-186

en vestlig komponist anvender ikkevestlige innslag i sine verker kan det være et uttrykk for hvor eksotiske de ikkevestlige musikkene virker.

I et orientalistisk tankesett blir ikkevestlig musikk tenkt som Det andres musikk. Å se to ulike musikkulturer som to motpoler vil lette og forenkle en redegjørelse av deres respektive karakteristika, fordi man da kan definere Det ene ut fra Det andre, hevder Georgina Born.<sup>70</sup> Hun mener at komponisten ikke skaper det fremmede selv, men bruker det for å forsterke sin kulturelle avstand til Orienten. Ifølge Born vil en representasjon av en fremmed musikk innebære et forsøk på å kontrollere Det andre, bevisst eller ubevisst. Selve forestillingen om orientalsk Annethet forenkler og understreker kontrasten mellom vestlig og ikkevestlig musikk – slik kan Det ene defineres ut fra enhver musikalsk ulikhet med Det andre. Dette kan imidlertid føre til sirkulære argumentasjoner, der Det ene *kun* kan forklares via dets motsetninger til Det andre. Én pol blir altså stående som redegjørelsens primære synsvinkel, mens motpolen blir denne synsvinkelen negative definisjon. Det andre, for eksempel ghanesisk musikk, må bli forstått som en absolutt og evig størrelse for å kunne være anvendelig som en motsetning til Det ene, for eksempel amerikansk minimalmusikk. Selv den enkleste dikotomiske forståelse av to kulturer uttrykker en orientalistisk tankegang, fordi den fremmede kulturen kun blir forstått som en motsetning til Det enes kulturelle ståsted. Hvis en amerikaner forstår ghanesisk kultur som en vedvarende dikotomi til sin egen kultur, vil det medføre at han eller hun ilegger Ghana egenskaper kun for å tydeliggjøre kulturens forskjellighet fra USAs kultur.

Claude Debussy regnes gjerne for den første som syntetiserte oksidentalsk og orientalsk musikk. Han fordypet seg særlig i balinesisk gamelan, og imiterte stilens musikktekniske særtrekk slik de fremstod for ham. Mervyn Cooke viser til at Debussy bruker skalaer, ostinater og klangfarger med balinesisk opprinnelse.<sup>71</sup> Men, han fremstiller eksotiske impulser på en forenklet og ufullstendig måte, såkalt *chinoiserie*. Debussy kritiseres gjerne for at han bare bruker musikktekniske trekk fra Orienten som skiller seg ut for ham, altså trekk som står i kontrast til hans egen franske musikktradisjon. Bruken av pentatonikk og heltoneskalaer kan virke som en alternativ tilnærming til harmoniske virkemidler i kjølvannet av Wagner og senromantikken. Med slike virkemidler kan han frembringe eksotiske klanger som står i spennende kontrast til sin egentlige musikk, og slik kan han berike det musikalske spekteret i

---

<sup>70</sup> Born 2000: 1-58

<sup>71</sup> Cooke 1999: 258-280

verkene sine. For Debussy selv blir eksotismen rettferdiggjort nettopp av at den beriker musikken hans, mens en orientalistisk kritikk vil bruke denne samme utnyttelsen av orientalsk Annethet mot ham. Da han utnyttet trekk fra gamelan i sin egen musikk eksemplifiserte og videreførte han samtidig en idé om at den vestlige kultur har en rett til å utnytte koloniernes kulturelle uttrykk, ettersom vi allerede har kolonisert deres landområder. Slike fremmed-musikalske imitasjoner er en indirekte følge av europeisk imperialisme på 1800-tallet, ifølge blant annet Susan McClary.<sup>72</sup> Hvis ikke Frankrike hadde hatt kolonimakt over Indonesia, hadde Debussy heller ikke blitt eksponert for musikken derfra. Han hørte gamelan første gang under Exhibition Universelle i Paris 1889 – et gamelanorkester var del av utstillingen av franske kolonier. Denne sjokkerte opplevelsen fikk Debussy til å strekke seg ut over sin egen europeiske musikkultur, og mot nye fremmedartede virkemidler.

I forrige kapittel skrev jeg at Henry Cowell regnes som opphavet til den orientalskinspirerte kunstmusikken i USA. Han lånte spesielt musikktekniske trekk fra forskjellige kulturer i Øst-Asia og i Stillehavsregionen, som mikrotonale skalaer og særpregede instrumenter. Cowells anvendelse av musikktekniske trekk fra ikkevestlige musikker bygger på forestillingen om Orienten og Oksidenten som uforenelige motsetninger, siden orientalsk musikk blir verdsatt for sin Annethet fremfor sin genuine egenart. Han representerer dermed en lignende innstilling som Debussy. Dette var ikke ment nedlatende eller rasistisk; på Cowells tid var det overraskende i seg selv å vise en slik forkjærlighet og respekt for østlige og sørlige kulturer. Orientalisk musikk blir altså først betegnet for sin avstand til oksidentalsk musikk, og deretter omfavnet og bejublet; musikken blir orientalisert. Orientalismen svekker den orientalske musikkens selvstendighet og selvrepresentasjon, og blir i stedet sett som en motsetning til oksidentalsk musikk. Slik kan Cowell representere en orientalistisk musikkforståelse, fordi han forenkler de fremmede musikkenes karakteristika etter eget velbefinnende.

Eksperimentalmusikken bygger på en vitenskapslignende idealisering av klanglig og utenom-musikalsk utforskning og problematisering. John Cage representerer dette fornyende musikk-idealet godt. Han vil fornye både prinsippene bak, og det klingende resultatet av, musikken. Idealet om en objektiv nøytralitet ligner på vitenskapsidealene i de harde vitenskapene. En overbyggende hensikt er å frigjøre musikkens lyder fra både kulturelle og individuelle konnotasjoner – jeg diskuterte musikkens frigjøring fra individet og subjektet i Kapittel 1. For

---

<sup>72</sup> McClary 2005: 289-298



å frigjøre musikken fra sitt opphav i oksidentalsk kulturtradisjon, bruker Cage ulike utenom-musikalske prinsipper fra Orienten. *Music of Changes* bruker orakelboka I Ching, og *Ryoanji* (1983) bruker en tegning av en japansk steinhage for å iverksette uforutsigelige lydforløp. For Corbett er Cage en konseptuell orientalist, fordi han bruker ikkevestlige konsepter for å igang-sette musikalske eksperimenter i en vestlig kunstmusikkontekst. I Ching tjener ingen annen hensikt enn å forstyrre vilkårene for vestlig kunstmusikk: Det uforutsigelige klanglige utfallet av *Music of Changes* har ingen beviselig sammenheng med boka. Derfor mener Corbett at Cage bruker I Ching nettopp på grunn av dens Annethet, og fordi den symboliserer det ikkevestlige. Denne tilvenningen av Østen er mer skjult i den klingende musikken enn dekorativ orientalisme, eller *klangeksotisme*. Cage forenkler ikke de østlige impulsene per se, men utnytter dem like fullt som eksempler på Det andre. Han bruker disse utenommusikalske objektene som utgangspunkt for et musikalsk eksperiment, og den grunnleggende hensikten er å fornye premissene for sin egen, vestlige musikkultur.

### 3.3 *Drumming* relatert til orientalismebegrepet

Hos Steve Reich blir de fremmedkulturelle impulsene integrert i tenkningen bak musikken og kommer til uttrykk i erfaringen av musikkens tidsstrukturering, fremfor å bli imitert i klanger eller melodier. Her representerer ikke det fremmede Det andre, men forsterker heller prosess-musikkens problematisering av den europeiske tradisjonen for målrettede musikalske forløp. Reichs innfallsvinkel til ikkevestlige musikker er ulik fra komponister som Debussy og Cowell. Både Debussy og Cowell virker mest fascinert av den eksotiske fremmedheten i ikke-vestlige musikker. De eksemplifiserer en orientalistisk kulturforståelse, og viderefører ideen om at Oksidenten uforbeholdent kan ta for seg av Orientens kulturelle ressurser. De fremhever og utnytter det som er ulikt egen musikkultur, mens Reich imidlertid fremhever like eller lignende trekk mellom sin prosessuelle musikk og ghanesisk musikk. Reich spør seg selv hva han kan gjøre med sin kunnskap om ikkevestlig musikk.<sup>73</sup> Han stiller seg kritisk både til chinoiserie og til indiskinspirerte ”melodier over elektroniske droner.”<sup>74</sup> Tilegnelser av det eksotiske appellerer overhodet ikke til ham; i stedet vil han innlemme ikkevestlige forståelser av musikalsk tid i sitt eget musikkuttrykk. Hans bruk av ikkevestlige strukturprinsipper skiller seg fra tidligere komponisters imitasjoner av ikkevestlige klanger.

Det er altså på ingen måte nyskapende at Reich tar i bruk fremmedkulturelle kilder innenfor en vestlig musikkultur. Han påviser imidlertid det Robert P. Morgan omtaler som en fornyet grunnholdning til orientalsk musikk:<sup>75</sup> Nyere musikk tar til seg et bredere omfang av kilder enn før, og nyere komponister har en dypere kjennskap til kildene enn før. Hos tidligere komponister viste de fremmede impulser seg gjerne som eksotiske kontraster til en tydelig vestlig musikalsk stil, mens hos Reich (og flere andre) har de fremmedkulturelle kildene påvirket kunstmusikkens mest grunnleggende idealer og forestillinger om verkkomposisjon og verkstruktur. Debussy ønsket å tilføre sine verker eksotiske trekk gjennom bruk av pentatonikk, heltoneskalaer og andre uvante virkemidler. Disse virkemidlene ble som regel brukt uten noen klar forståelse av deres kulturelle opphav eller mening. Siden dette har forståelsen av fremmedkulturelle musikker økt proporsjonalt frem mot vår egen tid. I dag vet komponistene å utnytte sin bevissthet om og kjennskap til fremmede musikker på mer nyanserte måter enn tidligere, og de kan fusjonere orientalske trekk med trekk fra sin egen musikkultur uten samtidig å bli beskyldt for et orientalistisk verdisyn.

---

<sup>73</sup> Reich 2002: 69-71

<sup>74</sup> Ibid. Sannsynligvis med referanse til Young og Theatre of Eternal Music.

<sup>75</sup> Morgan 1992: 407-422

Innen vestlig kunstmusikk blir verker tradisjonelt erfart og forklart som målrettede forløp. I vår musikkultur står dialektikk og teleologi meget sentralt. Den prosessuelle musikken forsøker imidlertid å løsrive seg fra forestillingen om historisk utvikling i et tidsforløp. Reichs musikalske praksis problematiserer tradisjonelle forestillinger om musikkens dialektikk og teleologi, både i det enkelte verk og i tilnærmingen til en større hegeliansk musikkhistorie. Mangelen på endelig målrettede forløp særpreger denne musikken. Reich bruker prosessuelle komponeringsprinsipper, og disse svekker den tradisjonelle fornemmelsen av en dramaturgisk retning i enkeltverket. Disse prinsippene springer ut av en eksperimentell holdning overfor musikk og komposisjon, og ligner samtidig på trekk hos en rekke ikkevestlige musikkulturer. Tom Johnson hevdet allerede i 1973 at eksperimenteringen med ikke-utviklende og ikke-varierende uttryksformer må være influert av ikkevestlige musikker.<sup>76</sup> Musikalsk forandring og variasjon er grunnleggende trekk i vår musikkultur, og den økende interessen for mindre dynamiske uttrykksmåter blant nyere komponister og musikere henger sammen med en økende kjennskap til ikkevestlige musikker. McClary skriver at et verk så tidlig som Stravinskij's *Le sacre du printemps* kan vise at orientalske struktureringsmåter hadde begynt å innvirke på oksidentalsk musikk, altså at anvendelsen av Orientens musikker hadde utviklet seg hinsides østligklingende ornamenteringer og klangfarger. Det var ikke lenger bare snakk om overfladisk imitasjon, men heller en mer helhetlig struktureringsmåte. Selve forestillingen om historisk utvikling er en fundamental forutsetning for vestlig tenkning og virkelighetsforståelse. Med ikke-utviklende komponeringsprinsipper begynner imidlertid vestlige komponister å gå bort fra denne klassiske teleologien.

Da Reich så likhetene med ghanesisk slagverksmusikk, var det naturlig for ham å gå dypere inn i denne musikken og se om den kunne ha ytterligere fruktbar innvirkning på hans musikk og tenkning.<sup>77</sup> Hans studier av denne musikken, ved Columbia University og i Accra, skulle fungere som en "bekreftelse" på særtrekk som allerede var tilstede i verkene hans: Akustiske instrumenter er lydmessig "rikere" enn elektroniske instrumenter, og tilbøyeligheten mot rytmisk og perkussivt sterk musikk kan påvises i flerfoldige musikker rundt om i verden. Dessuten er den særpregede ikke-lineære retningen i ghanesisk slagverksmusikk allerede tydelig til stede i Reichs stil, og den økte kjennskapen til denne musikkulturen forsterket det rekombinant teleologiske i *Drumming*, og også i senere verker.

---

<sup>76</sup> Johnson 1989: 56-59

<sup>77</sup> Reich 2002: 55-67

Ghanesisk slagverksmusikk er i all hovedsak bygd på polyrytmiske mønstre mellom ulike trommer, bjeller og andre slagverksinstrumenter. Det perkussive står sentralt, hvilket gjerne svekker fokuset på det melodiske i musikken. Rytmene dannes av flere samtidige synkoperte figurer, som sammen danner tette, metrisk tvetydige teksturer. Utviklingen i et musikkstykke blir ledet av en *master drummer*, som signaliserer skifter i figurene eller andre endringer underveis. I et ensemble må noen slagverkere opprettholde sine figurer strengt, mens andre står friere og kan understreke resulterende mønstre i samklngen. Den musikalske utviklingen foregår såpass sakte og glidende at vestlige ører gjerne oppfatter musikken som ikke-narrativ. Denne musikken foregår over lange tidsspenn, slik at man ikke nødvendigvis lytter aktivt til mønstrene hele tiden, men heller hengir seg til dens stadige, a-dramaturgiske presens.

Ved å studere ghanesisk musikkultur ble Reich oppmerksom på relasjoner mellom denne musikken og hans egne prosessuelle musikkstil; de bygger på en lignende grunnleggende musikkforståelse. Altså er det ikke spesifikke musikktekniske trekk han låner fra Ghana, snarere blir han inspirert av den musikalske innfallsvinkelen. Reich imiterer ikke orientalske klanger; han bryter med tradisjonen for forenklete imitasjoner, som Debussys forenkling av gamelan. For Reich er ikkevestlige musikker viktigere som alternative tilnæringsmåter til musikalsk strukturering, eksempelvis den ghanesiske slagverksmusikkens svake dialektiske målrettethet, enn som artige eskapader inn i eksotiske kulturer som man knapt gjør seg kjent med. Den svekkede dialektikken i *Drumming* er en videreføring av hans prosessuelle komposisjonsteknikker fra tidligere verker, som faseskiftning, og slekter også på trekk fra ghanesisk slagverksmusikk. Rytmefigurene er imidlertid fullt ut komponert av Reich selv, og selv ikke slagverksinstrumentene han bruker er autentisk ghanesiske. Bongotrommene har afrikansk opphav, men er tilpasset en vestlig kontekst og er stemt i diatoniske tonehøyder. Også marimba og klokkespill er tilpasset en vestlig musikkontekst, ved å være fulltempererte og oppstilt kromatisk. Det tydelige perkussive aspektet i *Drumming* minner om en stereotyp oppfatning av ghanesisk musikk, men likevel har ikke verket noen direkte tilknytning til Ghana, verken i materialer eller instrumenter.

Ni slagverkere veksler mellom å spille bongos, marimbaer og klokkespill, og sangstemmer og pikkolofløyte (eller plystring) støtter opp om resulterende mønstre i slagverksinstrumentenes repetitive figurer. Første del begynner med unisone, regelmessige enkeltslag på bongotrommer, og disse danner verkets grunnpuls. Ut av denne pulsen fremtrer gradvis en rytmisk

konstruksjonsprosess, der stadig flere slag i de ulike trommenes faste figurer avdekkes. Med dette avdekkes også 12/8-metrikken gradvis. Etter hvert utgjør de ulike rytmefigurene sammen en tett, metrisk tvetydig tekstur. Dette ligner på trekk fra ghanesisk trommemusikk, som også gjerne henspiller på tvetydigheten i 12/8-takt. De rytmiske teksturene kan underdeles både i grupper på tre og fire åttendedeler, og dette bidrar til verkets spenning og fremdrift. Rytmene fortettes og oppløses gradvis, slag for slag, idet de rytmiske prosessene styrer oppbyggingen og nedbrytningen av enkeltfigurene. Dessuten er det metriske tyngdepunktet i stadig forandring, og taktens ener kan fornemmes flere steder samtidig. Rytme-teksturene er homogene; enkeltfigurene bidrar med hver sin unike rytmiske egenart, men den musikalske enheten dannes av alle disse i samspill. Når rytmefigurer med ulike nedslag spilles samtidig, fungerer den resulterende teksten simultant på flere metriske nivåer.

Et gjennomgående trekk i flere afrikanske musikker er at de som regel baseres på tette, korte hendelsesforløp som gjentas og gjentas over lange tidsspenn. Dette er stilistiske trekk som også står sentralt hos Reich og i *Drumming*. Man kan hevde at de repetitive og gradvis utviklende prinsippene i *Drumming* ligner på trekk fra ghanesisk musikk. Nok en gang eksemplifiseres den rekombinante teleologien i Reichs verker, og med *Drumming* fikk komponisten bekreftet at det ikke-lineære også finnes i andre musikkulturer enn den amerikanske eksperimentalmusikkbevegelsen. Vestlig kunstmusikk blir tradisjonelt opplevd og forklart teleologisk, der verkene forløper målrettet gjennom spenninger og spenningsoppløsninger. Men, Danielsen skriver at ikke-lineære musikkstrukturer gjerne er vel så viktige ellers i verden, særlig innenfor musikker med jevn rytmisk puls.<sup>78</sup> I *Drumming* er fokuset rettet mer mot de musikalske hendelsenes presens enn mot deres kausale funksjoner – verket holder hovedsakelig ett dynamisk nivå over lengre tidsspenn, noe som svekker fornemmelsen av dialektisk retning i musikken. Dette ligner på en rekke ulike forståelser av musikalsk tid i ikkevestlige kulturer, noe Reich fikk bekreftet med studiene av ghanesisk musikk.

Med *Drumming* forsterkes prosessuelle karakteristika i Reichs musikk ved at kjennskapen til ghanesisk slagverksmusikk virker inn på hans musikkforståelse. Sammen danner flere instrumenter én polyrytmisk tekstur. Som en ghanesisk master drummer har en utøver ansvar for å lede utviklingen fremover. Bruken av kryssrytmer som sammen danner homogene teksturer gjør at verkets form og innhold vanskelig lar seg atskille ordentlig, fordi enkeltfigurene i

---

<sup>78</sup> Danielsen 2001: 157-179

helheten til sammen styrer prosessen forløp. Fokuset på det rytmiske svekker fornemmelsen av melodiske og harmoniske aspekter, selv om alle slagverksinstrumentene er stemt i definerte tonehøyder. Prosessuell musikk kan tilsynelatende virke inspirert av ulike ikkevestlige musikker, særlig innenfor instrumentering og formstrukturer, men hos Reich kom dette i omvendt rekkefølge. Det prosessuelle ble oppdaget nærmest ved en tilfeldighet, med faseskiftningen mellom de to båndsløyfene i *It's Gonna Rain*, og ble senere bekreftet som musikalsk virkemiddel i fremmede musikkulturer. I *Drumming* bruker Reich strukturelle særtrekk fra ghanesisk slagverksmusikk, fordi disse ligner struktureringsprinsippene han allerede har anvendt i en rekke verker.

I prosessuelle musikkverker likestilles musikkens bestanddeler, og de gjentatte materialene (rytmer, melodier, båndsløyfer) utgjør sammen en homogen tekstur. Materialene fungerer som likeverdige i helheten: Det er ingen forgrunn eller bakgrunn, det er et flatt forhold mellom de forskjellige gjentatte materialene. I *Drumming* kan lytteren nærmest gripe inn i persepsjonen, og endre oppfatningen av rytmenes tyngdepunkt: Hun kan skifte mellom ulike enere i den resulterende teksten av de mange rytmemønstrene. Det musikalske aktivitetsnivået er så fortettet at enkeltfigurene bare skiller seg ut av helheten hvis lytteren aktivt konsentrerer seg om en rytme om gangen. Repetisjonene av rytmefigurene virker inn på oppfatningen av tidsdimensjonen i verket. Den musikalske utviklingen skjer gradvis, enten som faseskiftninger eller som rytmiske konstruksjons- og reduksjonsprosesser. Utviklingen kan ikke produseres på noen annen måte enn gjennom repetisjoner, hevder Nyman.<sup>79</sup> De ulike delene i *Drumming* kan først bli oppfattet som myldrende kryssrytmer og -figurer, mens gradvis vil øret forstå musikken som nærmest statiske klangtepper. Klangmangfoldet grumser til det oppfattelige prosessuelle i verket – det er vanskeligere å følge med på prosessen forløp i *Drumming* enn i tidligere, strengere verker. I ghanesisk musikk har lineære strukturer og målrettede forløp minimal betydning i musikken, noe man også finner hos Reich. Teleologien i Reichs musikk er ikke retningsstyrt, men snarere konkretisert i et vedvarende presens.

Reich skriver om den ideologiske betydningen av fremmedmusikalske impulser i en rekke artikler. Han håper at ikkevestlige musikker vil få stadig større innvirkning på struktureringen av vestlig musikk, og at klangeksotismen forhåpentligvis vil forsvinne.<sup>80</sup> Reich vil anvende sin kunnskap om orientalske musikker som en måte å fornye sin egen komposisjonspraksis,

---

<sup>79</sup> Nyman 2000: 153-156

<sup>80</sup> Reich 2002: 51-52

ikke som en måte å frembringe Det andre. Det å imitere en fremmed musikks klanger og materialer er musikalsk uinteressant; det overforenkler den fremmede musikkens særpreg og det viderefører chinoiserie-tradisjonen. Han er kritisk til klangeksotismetradisjonen i vestlig kunstmusikk; han mener at den viderefører Vestens uheldige utnyttelse av fremmedkulturelle ressurser. Han ser på vestliggjøringen av ikkevestlige musikkinstrumenter som ”musical rape,”<sup>81</sup> og understreker at det er viktig å la verdens ulike musikkulturer forbli selvstendige. Når man forenkler fremmede musikker, og reduserer dem kun til å representere Det andre, gjør man seg samtidig skyldig i arrogant orientalisme. Musikalske imitasjoner vil aldri tilføre musikken noe utpreget nytt, hevder Reich. Han synes det er betraktelig mer interessant når ikkevestlige musikker virker inn på struktureringen av og tenkningen bak musikken. Helst vil han at studiene av ikkevestlig musikk skal ha en ”naturlig og organisk innflytelse” på hans egen musikk.<sup>82</sup>

Trass i Reichs personlige meninger om dette, har også han blitt gjenstand for orientalistisk kritikk. Eksempelvis mener Mertens at bruken av ikkevestlige musikker i prosessuell musikk er et symptom på hvordan vestlige komponister kan velge å overse de fremmede musikkens sosioideologiske kontekst, og deretter utnytte dem.<sup>83</sup> For Mertens representerer også Reich en vestlig tendens for å opprettholde forståelsen av Orienten som Det andre, fordi han utnytter verdens tilgjengelige ressurser uten å tenke på videre konsekvenser. Her vil jeg mene at Mertens ikke distingverer mellom å utnytte det eksotiske som Det andre, og det å likestille de orientalske og oksidentalske virkemidlene i ett musikkverk, slik struktureringen av *Drumming* minner om trekk både fra ghanesisk slagverksmusikk og fra amerikansk eksperimentalmusikk. Mertens skiller ikke det å bruke ghanesisk musikk for dens Annethet fra det å bruke ghanesisk musikk for dens sammenfallende trekk med prosessuell musikk. Reich kan altså stå i fare for å bli satt i sammenheng med chinoiserie, men bare så lenge man ikke ser *hvordan* han bruker de ikkevestlige impulsene i verkene sine.

Reichs kjennskap til slagverksmusikk i Ghana ble ikke brukt for å kopiere dens umiddelbart fremmedartede særpreg, men for å forsterke dette prosessuelt strukturerte og rytmisk intrikate som allerede var tilstede i musikken hans. Han viser at det er mulig å låne fra ikkevestlige musikker på en respektabel måte, på tross av den vestlige musikkens uheldige tradisjon for å

---

<sup>81</sup> Reich 2002: 147-151

<sup>82</sup> Reich 2002: 55-67

<sup>83</sup> Mertens 1983: 87-92

opphøye sin egen posisjon i forhold til andre musikkulturer. Reich unngår å kontrollere en forestilling om Det andre; de sammenfallende trekkene er like tilstedeværende i hans tidligere prosessverker som i ghanesisk musikk. Kjennskapen blir ikke brukt for at mystiske, eksotiske impulser skal fornye stilen: Han ser likhetstrekk mellom ghanesisk musikk og sin egen musikkstil, ikke ulikheter eller motsetninger. Reichs orientalske inspirasjon er implisitt, innbakt i prinsippene som verket er komponert ut fra, og ikke eksplisitt – lydbildet og det musikalske materialet (rytmer, melodier, samklanger) har oksidentalsk opprinnelse. Slik eksemplifiserer *Drumming* Reichs eksperimentelle musikktilnærming – enhver ny musikalsk kunnskap kan tjene til å fornye dypere musikalske trekk. Reich leter etter muligheter for å lansere en ny musikalsk rasjonalitet i samtidsmusikken, og i *Drumming* lar han musikalske trekk fra Ghana forsterke sine prosessuelle musikkidealer. Han bruker ikke orientalske musikktekniske trekk som kontrast til sin egentlige musikk, og han setter ikke et orientalsk strukturelt konsept som motsetning til et oksidentalsk klingende ytre. Dette vanskeliggjør en distinksjon mellom konseptuell og dekorativ orientalisme i *Drumming*, ut fra Corbetts artikkel. Impulsene uttrykkes i den klingende musikken, ikke i ideer som ikke lar seg spore i den klingende lyd, slik John Cage gjør. Samtidig er det ikke snakk om dekorative etterligninger; Reich imiterer ikke klangene eller lydene fra ghanesisk musikk, men heller dens struktureringsmåter og dens fokus på rytmiske og perkussive aspekter i musikken. Hos Reich er både ghanesisk slagverksmusikk og faseskiftningsteknikk del av både grunnidé og overflate. Oksident og Orient likestilles, og Det ene og Det andre syntetiseres.

*Drumming* imiterer ikke ghanesiske klanger, men syntetiserer prosessuelle musikkidealer med særtrekk fra ghanesisk slagverksmusikk. For den gjengse lytter får verket et vestafrikansk preg, fordi vestlige lyttere gjerne anser rytmisk sterk musikk som typisk afrikansk. At det klinger fremmedartet er ikke noe Reich kan påberope seg makten over, og han ønsker det heller ikke. Som med Cages objektive musikkideal, ønsker Reich å likestille de ulike musikalske impulsene i verkene sine. Han vil nøytralisere de kulturelle konnotasjonene i anvendelsen av ikkevestlige musikker, og gå vekk fra forestillingen om at enhver slik anvendelse er ensbetydende med klangeksotisme og orientalistiske verdier. Nettopp ved å likestille og nøytralisere musikkene blir det ikke lenger snakk om Det ene og Det andre for Reich. Han setter ikke noen eksotisk fremstilling av ghanesisk musikk opp som en dikotomisk kontrast til sin egen musikkultur. Det er ikke Annetheten i ghanesisk musikk som tiltrekker ham. Fremmedkulturelle lån og etterligninger kan rettferdiggjøres gjennom forståelse og kjennskap til lånenes opphav. En vestlig komponist må kjenne den fremmede musikken han



tilegner seg for å kunne avvise eventuelle anklager om et orientalistisk verdisyn. Reichs anvendelse av ghanesisk slagverksmusikk i *Drumming* kan rettferdiggjøres: Han understreker at kjennskapen til den vestafrikanske musikken fungerer som en bekreftelse på den fremtredende rollen som rytmikken, de gradvise utviklingsprosessene og bruken av repetisjon har i musikken hans. Reichs måte å tilegne seg trekk fra fremmede musikker avviser beskyldninger om orientalistisk verdisyn, ved at han likestiller den vestlige og den ikkevestlige innflytelsen i enkeltverket. Han springer ut av en amerikansk eksperimentalmusikkbevegelse, men setter ikke denne i et spenningsforhold til ghanesisk musikkultur i *Drumming*. I motsetning til Debussy og Cowell, står ikke de fremmedmusikalske impulsene i kontrast til Reichs egentlige musikk.

Saids orientalistiske kritikk går ut på at en vestlig komponist kan påberope seg en rett til å bruke ikkevestlig musikk som han selv vil, men det er ikke dette Reich gjør. I *Drumming* blir ikke ghanesisk musikk utformet som noe eksotisk og ukjent, men heller som noe sammenfallende og gjenkjennelig, noe som allerede er til stede i Reichs musikk. Det er kun gjennom økt forståelse for og kunnskap om de fremmede musikkene som selvstendige tradisjoner at orientalismebegrepet kan bli gjort overflødig. Said ville kanskje ha hevdet at Reichs musikalske praksis medfører at komponisten opprettholder forestillingen om et endelig kulturskille mellom Oksidenten og Orienten. Jeg vil imidlertid hevde at Reichs musikk snarere *forsoner* vestlige og ikkevestlige musikker. Han studerer fremmede musikker og lar dem virke inn på, og bli del av, hans prosessuelle komposisjonsprinsipper: De fungerer som bekreftelser på at musikalske særtrekk som metrisk tvetydighet og målløs teleologi eksisterer også i andre deler av verden. Reichs estetiske idealer forsøker å oppløse de tidligere stramme skillene mellom vestlige og ikkevestlige kulturer som dannet grunnlaget for orientalismens fremvekst, og dette svekker dermed mulighetene for at musikken hans blir tillagt orientalistiske betydninger. Han bryter med den tidligere kunstmusikkens forenklede fremstillinger av ikkevestlige musikker, i *Drumming* og også i senere verker, ved *ikke* å forenkle og overstyre musikkene. Ved å la trekk fra fremmedkulturelle musikker fungere likeverdig med sin egen musikkultur, bidrar Steve Reich til å svekke chinoiserie-tradisjonen.

*Drumming* er det siste verket som benytter faseskiftningsteknikken i sin opprinnelige form, der én repetert figur akselererer gradvis og tar igjen ett og ett taktslag i de andre repeterte figurene. Reich går nå inn i en langvarig overgangsperiode, der komponeringsprinsippene blir stadig løsere og friere ut over '70-tallet. Han ønsket ikke lenger å utføre de prosessuelle virkemidlene så rigid som han hadde gjort i de tidligste verkene. Det var ikke lenger musikalsk fruktbart å begrense seg så strengt som han hadde gjort siden *It's Gonna Rain*; han ville ikke lenger etterfølge de stramme gjennomføringene av distinkte musikalske ideer. Reich ønsket å fornye uttrykket sitt, samtidig som han ikke ville forkaste det prosessuelle særpreget fullstendig. Etter å ha rendyrket klarhet og objektivitet i en rekke verker, går han nå gradvis mot et mer mangfoldig og subjektivt uttrykk. Dette blir først fullt ut realisert i hans såkalte postminimalistiske periode, fra og med *Music for 18 Musicians* – i mellomtiden virker faseskiftningsprosesser, rytmiske konstruksjonsprosesser og augmenteringsprosesser som springbrett inn i en stadig mer hendelsesrik, og stadig mindre rigid, musikalsk stil.

*Clapping Music* (1972) er et rytmisk intrikat musikkstykke for lett tilgjengelige lydkilder; to utøvere klapper repetitive rytmer med hendene. Reich ønsket å skrive musikk som ikke forlangte andre perkussive lyder enn de menneskekroppen selv kunne produsere. Her introduseres *plutselige* faseforskyvninger, hvilket betyr at forløpet ikke lenger foregår gradvis. En 12/8-figur forskyves en og en åttendedel av den ene klapperen, mens den andre opprettholder den opprinnelige figuren. Etter tolv forskyvninger er altså de to stemmene igjen like, og verket er over. Opprinnelig var hensikten at også *Clapping Music* skulle konstituere gradvise faseskiftninger, men dette viste seg å være musikalsk utilfredsstillende for Reich.<sup>84</sup> Etter dette vinket han farvel til å komponere verker der én distinkt musikalsk idé opptok hele verket. Første resultat av dette var *Six Pianos* (1973), der plutselige faseskiftninger blir parett med en fornyet variant av de rytmiske konstruksjons- og reduksjonsprosessene fra *Drumming*. Her er ikke konstruksjonene og reduksjonene unisone: Verket begynner med en harmonisk tett figur spredt ut over fire pianoer, og denne repeterte figuren blir utgangspunkt for de to øvrige pianoene. Deres figurer tar utgangspunkt i resulterende mønstre fra de øvrige pianistenes figurer, og fremtrer trinnvis i en rytmisk konstruksjonsprosess. Anvendelsen av musikalske prosesser endres og fornyes altså fra verk til verk; med *Six Pianos* er samklangene såpass tette

---

<sup>84</sup> Reich 2002: 68

at det blir vanskelig å skille de ulike pianistenes simultane, men forskjellige rytmiske prosesser fra hverandre. De forskjellige gjentatte figurene skifter gradvis i løpet av stykket, og dette medfører at man kan fornemme modulasjoner i den resulterende tonaliteten. Fornemmelsen av tonal bevegelse er et nytt trekk i Reichs musikk – tidligere verker har kun holdt seg på ett tonalt plan.

*Music for Mallet Instruments, Organ and Voices* (også 1973) igangsetter en rytmisk konstruksjonsprosess og en augmenteringsprosess samtidig. Fink hevder at den simultane anvendelsen av økende og sakkende prosesser står som det kanskje viktigste komposisjonsprinsippet i Reichs gryende postminimalistiske periode.<sup>85</sup> Slag for slag konstruerer en marimba gradvis sin figur med utgangspunkt i de tre øvrige marimbaene, men er et taktslag ute av fase med de opprinnelige figurene. Samtidig gjennomfører kvinnelige sangstemmer, *metallofon*<sup>86</sup> og orgel en augmenteringsprosess; de strekker en kort toakkorders kadens gradvis ut til mange ganger sin opprinnelige varighet. Disse to samtidige prosessene innvirker på hverandre gjensidig, ved at visse hendelser i den ene prosessen utløser nye hendelser i den andre prosessen. De ulike hendelsene som utløses av prosessenes forløp medfører gjerne skifter i taktart eller toneart, noe som svekker fornemmelsen av jevne utviklingsbevegelser i verket. Selv om stykket bygger på gradvise prosesser, er ikke disse klare i det klingende utfallet. Det økte fokuset på klangfarger og harmonisk bevegelse blir videreført fra *Six Pianos*, noe som kan sies å gå ut over prosessenes oppfattelighet. *Music for Mallet Instruments, Organ and Voices* har flere samtidige prosessuelle nivåer, og dette peker frem mot det klanglige mangfoldet i *Music for 18 Musicians*, der anvendelsen av samtidige prosesser blir ytterligere rendyrket. Ved at en akselererende prosess og en sakkende prosess pågår samtidig, virker musikkens målrettethet utradisjonell. Den musikalske retningen går både fremover og bakover, og nok en gang sammenfaller fornemmelsen av musikalsk tid hos Reich med Finks betegnelse rekombinant teleologi.

Siden midten av '60-tallet hadde Reichs musikk hovedsakelig vært basert på repetitive formstrukturer i gradvise prosesser, med et begrenset musikalsk innhold som gjentas og gjentas over lengre tidsspenn. *Drumming* lanserte et endret musikalsk uttrykk hos Reich, og i løpet av få år hadde han foretatt et endelig brudd med sin tidlige stil. 1973 er kanskje det mest produktive året i hele Reichs komponistkarriere: Ikke bare *Six Pianos* og *Music for Mallet*

---

<sup>85</sup> Fink 2005: 106-117

<sup>86</sup> Vibrafon uten motor.

*Instruments, Organ and Voices*, men også slagverksstykket *Music for Pieces of Wood* ble skrevet dette året. Dessuten påbegynte han multimedieverket *Dachau 1974*, et samarbeid med sin vordende hustru Beryl Korot. Det skulle imidlertid ta noen år før hans neste konsertverk var ferdig komponert, og igjen skulle kjennskapen til ikkevestlig musikk utøve en tydelig innflytelse overfor det klingende resultat; Reichs studier av balinesisk gamelan skulle vise seg på helt andre måter enn i Debussys chinoiserie. Fra et sterkt fokus på oppfattelige strukturelle prosesser, i verkene siden *It's Gonna Rain*, lanserte *Drumming* en økt oppmerksomhet omkring klanger og teksturer. Ønsket om et rikere og friere uttrykk var uforenelig med de knappe og strenge prinsippene i artikkelen "Music as a Gradual Process." Som jeg skrev tidligere, var ikke Reich lenger motivert til å komponere renskårne faseskiftningsverker – han utviklet de prosessuelle virkemidlene i stadig nye retninger, og på veien hadde idealet om klare, oppfattelige prosesser gradvis fått mindre betydning for Reich. Komposisjonsprosessen og den klingende musikken er nå ikke lenger en og samme ting – de strukturerende prinsippene og det musikalske materialet fungerer nå uavhengig av hverandre. *Music for 18 Musicians* er det verket der Reich endelig trer inn i postminimalismen.



## 4.1 Postminimalismen

I *Music for 18 Musicians* (1976) viker Steve Reich endelig vekk fra den mest dogmatiske tolkningen av prinsippene i artikkelen "Music as a Gradual Process." Verket springer ut av den kanskje viktigste stilistiske endringen i Reichs komponistkarriere sett under ett; han bryter her med den reduksjonen og minimaliseringen av musikalske virkemidler og materialer som hadde stått sentralt i hans tidlige verker. Det blir regnet som det kanskje mest skjellsettende og epokegjørende verket i Reichs samlede produksjon. Her er hans musikalske tilnærming og estetikk tydelig endret, og dette kommer tydelig frem selv i behandlingen av musikalske materialer og virkemidler på detaljnivå. Med *Music for 18 Musicians* avrundes den tidlige perioden i Reichs komponering: Her viser han at det går an å kombinere prosessene (augmentering, rytmisk konstruksjon og reduksjon) og de repetitive strukturene fra tidligere verker med en større grad av musikalsk bevegelse – særlig er den økte harmoniske bevegelsen påfallende. Verket markerer Reichs inntreden i postminimalismen. Med *Music for 18 Musicians* kom hans definitive gjennombrudd for et større internasjonalt publikum, og det medførte en rekke konsert- og kommisjonsoppdrag for ham, særlig i Europa.

*Music for 18 Musicians* markerer et stilistisk vannskille mellom komponistens tidlige og sene periode, hevder Keith Potter.<sup>87</sup> Det summerer opp tidligere prestasjoner, og det peker frem mot nyvinninger som slår ut ordentlig først i senere verker. Reich tillater seg betydelig større friheter her enn tidligere, innenfor en rekke ulike musikalske aspekter. Uttrykket utvikler seg vekk fra den reduserte og minimale bruken av virkemidler som karakteriserte hans tidlige periode – han går bort fra en streng gjennomføring av én idé per verk, og mot en mer hendelsesrik stil. De tidlige verkene rendyrket én prosess, slik at komposisjonsprosedyren fremstod didaktisk klar og tydelig. Men, i kjølvannet av de strenge prosessverkene fikk Reich rett og slett et behov for å gå videre og utvikle musikken sin i en ny retning. Strengheten var ikke lenger musikalsk givende, han ønsket å utvide sine egne uttryksmuligheter. Selv om *Drumming* er tidsmessig lengre, overgår *Music for 18 Musicians* alle tidligere verker når det gjelder musikalsk hendestetthet, uttrykksmessig bredde, strukturelt forløp, harmonisk bevegelse, klanglig mangfold, og også når det gjelder antall musikere. Selv sier Reich at han skrev *Music for 18 Musicians* for å se om han kunne frigjøre seg fra den strikte gjennomføringen av distinkte musikalske ideer som hadde preget hans tidligste verker.<sup>88</sup> For ham er

---

<sup>87</sup> Potter 2000: 231-247

<sup>88</sup> Reich 2002: 91-97

det ikke lenger et mål i seg selv at verkene kun består av én klar og hørbar gradvis prosess; her er ikke formen (den strengt gjennomførte prosessen) og innholdet (det reduserte tematiske materialet) lenger uløselig knyttet sammen. Når klangteksturene blir tettere og rikere, blir det både vanskeligere og mindre viktig å følge prosessens utvikling i verket.

*Music for 18 Musicians* skiller seg fra tidligere Reich-verker i sin seksjonsbaserte form, noe som erstatter former der én singulær, ensrettet prosess utgjør verket.<sup>89</sup> Verket begynner med at ensemblet spiller gjennom en rekke av elleve diatoniske akkorder, "Pulse;" denne kommer også tilbake som en avslutning. Akkordrekka danner utgangspunkt for elleve seksjoner, ved at hver akkord i rekka blir strukket ut til en egen seksjon, hver med en varighet på fire til seks minutter. I hver seksjon blir den opprinnelige akkorden augmentert og utvidet til nye akkordrekker – hver akkord i rekka danner det tonale utgangspunktet for de ulike seksjonene. Slik forandres fornemmelsen av et tonalt sentrum fra seksjon til seksjon, og slik får *Music for 18 Musicians* en betraktelig tydeligere harmonisk retning enn *Violin Phase* eller *Four Organs*. Fra å komponere musikk der harmonikken knapt beveger seg i løpet av et helt verk, har Reich nå utviklet seg mot en musikalsk stil der nettopp den harmoniske bevegelsen har en betydelig rolle. *Music for 18 Musicians* konstituerer en veldig rik og fyldig klangverden: Dens klangrikdom oppstår fordi Reich våger å forholde seg friere til verkets prosesser. Prosessene er ikke så bundet opp mot idealet om klarhet som før, og det strukturelle forløpet er mer hendelsesrikt.

Instrumentasjonen her (fiolin, cello, to klarinetter, to bassklarinetter, fire kvinnestemmer, fire pianoer, tre marimbaer, to xylofoner, metallofon, og maracas) er den desidert største Reich hadde tatt i bruk til da. Det er med *Music for 18 Musicians* at han skriver for en større blandet besetning for første gang i sin profesjonelle komponistkarriere. Besetningen er nøye utarbeidet og behandlet for å få frem typisk *reichianske* teksturer, og Reich utnytter muligheten for klanglige variasjoner i fullt monn. Flere av instrumentene blir spilt av samme musiker, noe komponisten la opp til da han opprinnelig skrev verket med tanke på fremførelser med sitt eget ensemble, Steve Reich and Musicians. Selv om tittelen angir et visst antall involverte musikere, kan det også fungere både med flere og færre musikere involvert. Med anvendelsen av stadig flere instrumenter fra symfoniorkesteret, peker verket frem mot de store ensemblene i senere verker som *Music for a Large Ensemble* og *The Desert Music*. Blåse- og strykeinstrumenter blir viet stadig mer oppmerksomhet ut over '70-tallet.

---

<sup>89</sup> Johnson 1989: 224-226

Reichs musikkverker er gjerne strukturert ut fra en særegen målrettethet og tidsfølelse, noe som gjør det vanskelig og problematisk å finne anvendelige analysemetoder til hans musikk. Tradisjonell vestlig kunstmusikk, særlig i romantikken og modernismen, er ofte utformet dialektisk, som et spenningsfylt hendelsesforløp over et bestemt tidsspenn. Reichs prosessuelle musikk står i en viss opposisjon til klassisk musikalsk teleologi: Den er utradisjonell innenfor den vestlige kunstmusikkens kontekst, ved å fungere nokså uavhengig av forestillingen om målrettede verker med endelige handlingsforløp. I prosessuell musikk er det faktiske hendelsesforløpet så tilsynelatende enkelt og fattig at musikken selv står i fare for å bli avfeid som enkel og fattig. Prosessuell musikk innehar få dramaturgiske virkemidler, og musikkens målrettethet blir dermed mer teksturalt og lydmessig orientert enn strukturelt og formmessig orientert. Her vil ikke musikkteknisk like hendelser oppfattes som musikalsk like av en lytter – lyttepersepsjonen endres i løpet av verket, og gjennomgår en prosess på samme måte som musikkmaterialet prosesseres. Tidligere viste jeg hvordan *Violin Phase* fungerer med en helt annen tidsmessighet enn Ravels *Bolero*, og Reich viderefører denne tidsmessigheten i *Music for 18 Musicians*.

Selv om *Music for 18 Musicians* markerer et brudd med ”Music as a Gradual Process,” forlenger det likevel noen av den prosessuelle musikkens særtrekk, for eksempel i dets utradisjonelle mangel på handlingsrettede og endelige forløp. Slike trekk peker mot at Reich, også her, opprettholder sin rekombinante musikkteleologi. *Music for 18 Musicians* er fortsatt et karakteristisk Reich-verk, eksempelvis i fokuset på rytmikk og klangfarger. Fortsatt blir en redusert mengde musikalsk materiale gjentatt over lengre tid og endret trinnvis i løpet av gjentakelsene, og fortsatt står musikkens presens sterkere enn musikkens retning. Den musikalske meningen i *Music for 18 Musicians* er ikke dialektisk betinget; den følger ikke et logisk strukturert handlingsforløp. Heller ikke fremdriften blir styrt av et lineært hendelsesforløp, men oppstår heller idet lytteren gir opp forventningene om en tradisjonell dialektikk i musikken og hengir seg til dens fremmedartede teleologi. Fremdriften i verkets prosessuelle ferd oppstår ved at tilsynelatende statiske strukturer er i gradvis endring, noe som utfordrer tradisjonelle dialektiske formprinsipper. Fokuset på musikkens presens, en videreføring av John Cages musikk og tenkning, utfordrer den tradisjonelle vestlige musikkens fornemmelse av en hensiktsmessig målrettethet.



Selve den auditive opplevelsen av *Music for 18 Musicians* er av avgjørende betydning for en analyse og en forståelse av verket. Her er det ikke selvsagt at reelle harmoniske bevegelser og melodiske temaer kan avsløre verkets musikalske mening, dets særpregede vesen og essens som klingende musikk. Tradisjonell musikkanalyse er anvendelig overfor dialektisk målrettede verksstrukturer, men ikke overfor den prosessuelle musikkens rekombinante teleologi. Heinrich Schenkers analyse forsøker å redusere et verk ned til dets *Ursatz*, dets strukturelle essens; her blir det en forutsetning at man kan trekke en funksjonell hensiktsmessighet ut av de musikalske hendelsene. Schenker-metoden analyserer den lineære retningen i et verk, hvilket svekker dens nytteverdi og anvendelighet overfor prosessuell musikk. Dette er fordi den prosessuelle musikkens tidsfølelse gjerne er ikke-lineær – den peker ikke fremover mot klimaktiske avslutninger.

De amerikanske eksperimentalkomponistene poengterer særlig viktigheten av å erfare musikken i sitt presens. Den objektivt klingende lyden skal ideelt sett ikke bære på noen spor av verken komponist- eller utøversubjektet – lytteerfaringen *her og nå* skal helst være frigjort fra ethvert subjekts intensjonalitet. Lytteren kan ikke forlange subjektivt innhold av musikken, ettersom den ikke kan bære på noe annet enn rent auditive kvaliteter. Det er i den musikalske erfaringens presens at verkets særtrekk viser seg – Reich vil vektlegge den sanselige musikken (objektet) fremfor dens komponist eller utøver (subjektet). Så snart en lytter forsøker å tolke utenommusikalske meninger ut av klingende musikk, vil han eller hun påberope seg en subjektiv forståelse av et musikalsk objekt. Dette strider imot Reichs forståelse av hva som gir et verk musikalsk karakter. Han gir heller musikken god tid til å rendyrke sine iboende lydmessige kvaliteter, hvilket gjerne vil gå på bekostning av det som oppfattes som musikalsk retning og hensiktsmessighet. Idealet om objektiv musikk gjør at musikken ikke trenger å forholde seg til noe annet enn seg selv: Enkeltverker trenger ikke å basere seg på dialektiske spennings- og oppløsningsforløp, de trenger ikke å megle mellom musikalske kontraster. I a-dialektisk musikk forstås ikke verkformen som et dramaturgisk forløp med en klimaktisk konklusjon; musikalske repetisjoner fungerer ikke nødvendigvis regressivt, men etablerer heller ett tilnærmet statisk dynamisk nivå.

Man vil ikke kunne forklare opplevelsen av et prosessuelt verk, som *Music for 18 Musicians*, på noen annen måte enn ved å oppleve det selv. Som Cage, forfekter Reich at det er i lytteerfaringen at en lytter kan få innsikt i musikkens karakter. Et verk kan ikke reduseres til spenningsrelasjoner eller til et uttrykk for subjektive emosjoner og intensjoner – både Cage og

Reich insisterer på at verket *må* erfares, og at musikken ikke kan tjene utenommusikalske hensikter. I *Music for 18 Musicians* vil lytteren erfare verkets karakteristika kun ved å hengi seg til dets timelange helhet; Reich forlanger en tålmodig holdning til musikalsk tid for at lytteren skal erfare verkets rekombinante teleologi. Den musikalske meningen i *Music for 18 Musicians* blir erfart som del av verkets helhet, og kan ikke trekkes ut av oppstykkede deler eller hendelser i verket. Verkets karakter ligger i den klingende helheten, og kun der. Separate musikalske hendelser på detaljnivå kan ikke gi en fullgod forståelse av *Music for 18 Musicians*, fordi det er når alle disse små hendelsene kommer sammen at den musikalske essensen fremstår sterk og oppfattelig. I prosessuell musikk vil gjerne verkets karakter ligge innunder større tidsspenn, og dermed også bare fremstå tydelig når musikken strekkes ut over lengre tidsvarigheter. Verket insisterer på en konsentrert tilstedeværelse hos lytteren; han eller hun må innta et aktivt lytteperspektiv på grunn av den tette hendelsesmengden i musikken.

I *Music for 18 Musicians* pågår det en mengde samtidige rytmiske, harmoniske og melodiske prosesser – Reich viderefører ideen om samtidige prosesser fra *Drumming* og andre verker. Dessuten er mengden musikalske hendelser betydelig tettere her enn i noe tidligere verk, som gjerne kun konstituerte én tematisk figur om gangen. I de tidligste verkene påla Reich seg selv minimale muligheter for variasjon (faseskiftning eller andre gjennomførte prosesser), mens *Music for 18 Musicians* lanserer en ny musikalsk tetthet og hendelsesrikdom i komponistens musikalske uttrykk. Som i *Drumming*, foregår det rytmiske konstruksjons- og reduksjonsprosesser i de ulike seksjonene. Seksjonenes tematiske materialer fremtrer gradvis, ved at pauser blir byttet ut med noter, og forsvinner også gradvis, ved at notene igjen blir byttet ut med pauser. Melodifigurene bygges gradvis opp, og gradvis ned igjen, i hver enkelt seksjon. Den jevne, raske pulsen opprettholder drivet, uansett instrumentasjon eller styrkegrad.

**Eks. 1) Steve Reich: *Music for 18 Musicians*, “Pulse”**



Hele verket består som sagt av elleve seksjoner, som hver er basert på én av de elleve akkordene i rekka ovenfor. I åpningen, ”Pulse,” spiller ensemblet gjennom akkordrekka en gang. Deretter vender ensemblet tilbake til akkord I, og Seksjon I glir gradvis ut av de pulserende tonene som sammen utgjør denne akkorden. Hver enkelt akkord defineres i stor grad av sine basstoner, fordi tonene i diskantregisteret ofte holdes konstante over flere akkorder. Ettersom akkordene er såpass tett oppbygd, er det bassen som bestemmer akkordenes tonale tilhørighet. Selv om *Music for 18 Musicians* knapt går utenfor de tre faste kryssene i A-dur/ f#-moll, virker imidlertid tonaliteten mer modal enn dur- eller mollbasert. Akkordene har ikke noen harmonisk funksjon – tonaliteten lander ikke ordentlig noe sted i verket, for eksempel i tradisjonelle dominante kadenser. I hver seksjon er åpningen og avslutningen lik, mens det i mellomtiden pågår en rekke musikalske prosesser som ivaretar en fremdrift på makronivå. Fra seksjon til seksjon videreføres en fremmed og uvant teleologi – som helhet opprettholdes den samme metrikken og det samme tempoet gjennom hele verket.

Samklangene i åpningens akkordrekke er konstruert av kvart- og kvintstablinger, inndelt tydelig i diskant-, mellom- og bassnivåer. Disse nivåene fungerer tilnærmet uavhengig av hverandre gjennom hele *Music for 18 Musicians*. Noen av akkordene i rekka endres gradvis og mykt, mens andre akkordskifter skjer mer plutselig. Noen akkorder glir inn i hverandre i åpningen – det blir vanskelig å skille dem og definere dem når det blir mange ikke-oppløste forholdninger å forholde seg til. Derfor er det de skarpeste akkordskiftene i rekka som hjelper mest med å oppfatte et slags tonalt sentrum, eksempelvis skiftet fra akkord II til akkord III. Selv bare ved å bygge akkorder på toner fra en og samme diatoniske skala, er det uvisst hvilket tonalt sentrum akkordrekka har. Tonaliteten forblir uklar og tvetydig hele verket igjennom, noe som også er etter komponistens eget ønske. Opprinnelig manglet akkordrekka basstoner overhodet, fordi Reich fryktet at de ville begrense akkordenes potensielle tvetydighet. Men i samråd med ensemblet sitt inkluderte Reich bassklarinet og cello i *Music*

for *18 Musicians*. Selv med et styrket bassnivå i instrumentasjonen, klinger verket langt fra funksjonsharmonisk – akkordenes gjensidige relasjoner virker modalt tuftet.

I *Music for 18 Musicians* er altså harmonikken viktigere enn i tidligere verker. Selv skriver Reich at det er mer harmonisk bevegelse i verkets første fem minutter enn i noe tidligere verk sett under ett.<sup>90</sup> Harmonibaserte samklanger har så å si ikke forekommet i noen av Reichs verker før *Music for 18 Musicians*. Den påfallende fornemmelsen av harmonisk retning er mer tydelig og betydelig her enn den har vært i noen av hans tidligere verker. På dette punktet avviker *Music for 18 Musicians* fra Reichs tidligere forestilling om musikkverkene sine som gradvise prosesser; verket er tydelig seksjonsdelt, en konsekvens av de stadige harmoniske skiftene. Akkordene i rekka er stort sett kvart- og kvintstablinger, og det forekommer ingen dominantiske kadenser eller lignende toneartsdefinerende hendelser. Likevel, i overgangen fra seksjon til seksjon fornemmes en endring i tonalt sentrum, en transposisjon, som hovedsakelig følger opp akkordrekk fra åpningen. Mertens hevder at komponistens hovedfokus på harmoni i *Music for 18 Musicians* kan representere hans fornyede musikktilnærming, som også viser seg i stykkets struktur og instrumentasjon.<sup>91</sup> Strukturen er betraktelig mer hendelsesrik her enn i tidligere verker, som *Four Organs*, og Reich får dratt nytte av at antallet musikere i Steve Reich and Musicians stadig vokser. Med flere utøvere i ensemblet, vokser mulighetene for harmonisk bredere og klanglig rikere teksturer.

Harmonikken er sirkulær, fordi den vender sakte tilbake til sitt eget utgangspunkt, og fordi den ikke angir eller definerer noen klar toneart underveis. Gradvis forsvinner fokuset på harmonikkens utviklingsforløp, og på hver enkelt akkords funksjon i helheten, men man blir igjen oppmerksom på harmonikken når rekka igjen kommer tilbake til akkord I, altså både ved Seksjon I og i avslutningen. Fornemmelsen av en klar harmonisk utvikling forsvinner gradvis, fordi den utvikler seg sakte og fordi flere av akkordskiftene er glidende. Reich tar seg iblant friheter med akkordene når de kommer igjen i sine respektive seksjoner – toner legges til, endres eller fjernes. Generelt kan et slikt trekk vise at Reich tillater seg selv mer spillerom overfor komposisjonsprinsippene her enn tidligere. Tonene i diskantregisteret i den enkelte seksjon kan dukke opp med andre basstoner enn i åpningen, eller uten basstoner. Noen av akkordene i akkordrekk er kun omvendinger av foregående akkorder, hvilket understreker en mer klangstyrt enn harmonistyrte behandling av samklangene. Selv med musikkteknisk like

---

<sup>90</sup> Reich 2002: 87-91

<sup>91</sup> Mertens 1982: 62-63

tonehøyder kan to akkorder klinge ulikt, eksempelvis akkord VII og akkord VIII. I hver seksjon skifter det tonale sentrum, fordi hver seksjon har basis i sin egen samklang fra akkordrekka i åpningen. Siden fremdriften i *Music for 18 Musicians* ikke er funksjonsharmonisk betinget, unngår jeg å analysere samklangene funksjonsharmonisk. Både Potter<sup>92</sup> og Schwarz<sup>93</sup> har betegnet akkordrekka ut fra en funksjonsharmonisk innfallsvinkel i sine respektive analyser, noe jeg mener ikke er i samsvar med verken komponistens intensjon eller hvordan verket klinger og driver fremover. Jeg mener at fremdriften heller oppstår ved hjelp av rytmiske og klanglige virkemidler.

Akkordene i "Pulse" strekkes ut til sine ytterste grenser uten å miste musikalsk fremdrift, noe som nok må tilskrives Reichs virtuose behandling av instrumentasjonen i verkets saktegående, men stadige teksturale endringsprosess. Det er vanskelig å skille harmonikken i akkordene fra klangteksturen i dem kun med øret. I de midtre og høyere registrene forandres tonehøydene veldig gradvis, mens basstonene antyder modulasjoner hele veien. Disse modulasjonene forblir likevel tvetydige og vage hele verket igjennom. Gradvise endringer av faste og løse fortegn for toneartsangivende tonehøyder (som ved å sette et fast kryss på tonen *g* i Seksjon V) gjør det vanskelig å fastslå modaliteten i de enkelte seksjonene, og ikke minst å påpeke når og hvordan modalitetene skifter. Det er altså lite klarhet i de tonale sentra i hver enkelt seksjon, trass i at de er fundamentert i én definert samklang fra akkordrekka i åpningen. *Music for 18 Musicians* er definitivt diatonisk tonalt, men de utvidede (og ufunksjonelle) akkordene tilgrumser oppfatningen av tonalitetens sentrum. I stedet får hver enkelt seksjon sin særpregede modalitet, som sklir over i en ny modalitet i neste seksjon. Akkordene i akkordrekka glir gradvis over i hverandre, og skiftene skjer gjerne bare ved at noen få instrumenter endrer sine tonehøyder i den pulserende teksten.

Bassgangen innvirker utvilsomt inn på opplevelsen av en mer tradisjonell harmonisk utvikling enn i tidlige Reich-verker, men denne harmoniske utviklingen er likevel ikke funksjonsharmonisk basert. Den modale harmonikken fremstår tvetydig og vag. Akkordrekka definerer ikke noen ordentlig dur- eller molltonalitet i seg selv, men antyder likevel en diatonisk modalitet. Bassnivået i musikken unngår å fungere harmonisk funksjonelt. Selv sammenligner Reich anvendelsen av bass i *Music for 18 Musicians* med Debussy, som fikk orden i sine ikke-funksjonelle, men samtidig diatonisk tonale samklanger ved hjelp av basstemmen. Reich

---

<sup>92</sup> Angitt Potter 2000: 234

<sup>93</sup> Angitt Schwarz 1981: 247

ser en ubevisst inspirasjon fra fransk impresjonisme i den koloristiske bassen.<sup>94</sup> Bassnivået muliggjør andre tonalitetsolkninger av diskanttonene, og dermed svekkes fornemmelsen av klarhet og funksjon i harmonikken. De tette klangene i mellom- og diskantregister forblir like, eller tilnærmet like, fra akkordrekka til enkeltseksjonene, så når bassen endres blir også persepsjonen av samklangen endret.

Verket driver musikalske fremover uavhengig av tradisjonell funksjonsharmonikk. Fordelen med dette er at Reich kan strekke ut de harmoniske konnotasjonene i de myldrende samklangene i diskant- og mellomregistrenes instrumenter, for eksempel i Seksjon IIIa. Samklangene i de ulike nivåene er såpass *enkle*<sup>95</sup> at Reich uproblematisk kan la de ulike nivåene skifte toner harmonisk uavhengig av hverandre. Potter påpeker for eksempel at metriske tvetydigheter gir musikalsk fremdrift og spenning: Han skriver at akkompagnementets varierende tyngdepunkt i takten er med på å endre nedslagene også i de strengt repeterte melodifigurene.<sup>96</sup> *Music for 18 Musicians* er ikke avhengig av tradisjonell harmonisk utvikling, som eksempelvis i klassisk teleologisk musikk, og virker heller musikalsk koherent og sammenhengende ut fra fokuset på klanger, rytmer og repetisjoner.

I *Music for 18 Musicians* kan man påpeke en innflytelse fra balinesisk gamelan, som Reich hadde studert tidligere på '70-tallet, både ved University of Washington og ved University of California. Gamelan spilles av store ensembler, bestående av melodiske slagverksinstrumenter, gonger og ulike trommer. I Cages *Sonatas and Interludes* (1948) frembringes gamelanlignende klanger med et preparert piano – instrumentet får sitt klanglige potensial utvidet med skruer, viskelær, bolter og andre gjenstander. Pianoets perkussive kvaliteter blir fremhevet av at strengene dempes, og anslaget blir mer markant. Cage var ikke direkte inspirert av gamelan, men likevel klinger verket forbausende orientalsk. Dette kan tolkes som klangeksotisme, men Cage hadde overhodet ingen intensjon om å tilvenne eksotiske lyder i sin musikk. Han brukte kun sin kjennskap til orientalske kulturer som alternative tilnærmingmåter overfor oksidentalsk musikk. Cage hadde ikke til hensikt at det preparerte pianoet skulle minne om lydbildet i gamelan. Derimot vil Debussys gamelanimitasjoner falle godt innunder chinoiserie-begrepet, fordi han nettopp ønsket å gi musikken sin en orientalsklingende overflate.

---

<sup>94</sup> Reich 2002: 160-161

<sup>95</sup> Dvs. oppbygd av kvart- og kvintstablinger.

<sup>96</sup> Potter 2000: 238

Reichs anvendelse av gamelan sammenfaller med Cages, fordi også Reich tydeliggjør at han ikke ønsker å imitere et forenklet inntrykk av den balinesiske musikkstilens Annethet. For ham representerer heller gamelan en prosessuell musikkforståelse lik sin egen. Som med studiene av ghanesisk slagverksmusikk, ønsket Reich å forsterke sin egen musikalske retning ved å gjøre seg kjent med sammenfallende trekk i andre musikker. Han var hovedsakelig opptatt av struktureringsprinsippene, både i ghanesisk og i balinesisk musikk. Samtidig er det tydelig, både her og i *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, at Reich også lot seg inspirere av gamelanmusikkens særpregede klangfarger og teksturer. Dessuten lot han seg inspirere av stilens fremførelsespraksis, i måten strukturen forløper i musikkens presens. I gamelanorkestre har gjerne én utøver ansvar for å lede an det musikalske forløpet, eksempelvis ved å spille et gitt signal på sitt instrument. I *Music for 18 Musicians* fungerer metallofonisten som ensembles leder, ved å signalisere de ulike seksjonene og dermed også styre verkets helhet og formutvikling; dette er influert av balinesisk gamelan.<sup>97</sup> Ved at en av ensembles musikere selv signaliserer når de ulike seksjonene skal begynne, vil ikke verket oppnå noen endelig utforming.

Klangteksturene i *Music for 18 Musicians* beveger seg som flo og fjære, sakte frem og tilbake fra spenningsoppbygginger til avspenninger. Teksturene beveger seg over en hurtig og rytmisk jevn puls i tangent- og slagverksinstrumenter, mens blåsere og sangere forholder seg friere til musikkens puls – deres puls styres delvis av den enkelte musikers og sangers variable inn- og utpust. Sangstemmene og instrumentene har en viss frihet overfor sine respektive ”pulserende noter”<sup>98</sup> (hvis varighet er angitt til å tilsvare menneskets pusting), og derfor glir klangene gradvis over i hverandre og gir verket retning og form ut fra stadig rikere klangteksturer. Rytmer blir basert på musikernes pust, hos sangerne og blåserne – de angis å holde visse toner like lenge som et åndedrag holder. Dermed virker deres lange, utholdte toner som irregulære bølgebevegelser mot den strenge rytmikken ellers i verket. Det at menneskepust angir rytmiske varigheter, gir enkeltstemmene en viss plastisk bevegelse. Hensikten er å skape glidende klangteksturer, som bølger opp og ned på tvers av den strenge rytmikken i de øvrige instrumentene. Reich tillot seg selv å innlemme menneskelig irregulære og fleksible trekk, som en kontrast til verkets forøvrig stramme figurer. Som han innså med *Pulse Music*, var det verdifullt å innlemme en viss menneskelig uvisshet i musikken.

---

<sup>97</sup> Dette ligner også på rollen en master drummer har i ghanesisk slagverksmusikk, jfr. Kapittel 3.

<sup>98</sup> Reich 2002: 87

Selv om enhver lytter vil legge merke til de harmoniske skiftene, særlig sammenlignet med Reichs tidligere verker, er likevel den tette og rike klangteksturen i sentrum for verket. Inndelingen i distinkte musikalske nivåer – bass, mellomregister og diskant – er ny i Reichs musikk. Det varme lydbildet er preget av åpne kvinter i mellomregisteret. I *Music for 18 Musicians* skilles det tydeligere enn før mellom musikkens forgrunn og bakgrunn, mellom melodi og akkorder. Mer enn i noe tidligere Reich-verk har *Music for 18 Musicians* fått en skinnende, lys og gylden klanglig overflate. Verket klinger mer livlig enn de hardere og mer statiske klangene i et verk som *Four Organs*. Den utvidede og sammensatte instrumentasjonen gir mulighet for store, rike klangfarger og også for økt klangvariasjon i løpet av verket. Dette begynte så vidt å vise seg i *Music for Mallet Instruments, Organ and Voices* – lysere og bredere teksturer og klangoverflater. Teksturene er i stor grad med på å styre strukturen i *Music for 18 Musicians*.

Seksjon I er oppbygd i en bueform (A B C D C B A). To pianoer og to marimbaer utgjør det harmoniske grunnlaget, med rytmesterke figurer basert på akkord I i rekka. Oppå dette kommer en tredje marimba og et tredje piano, hvis rytmiske konstruksjonsprosess bygger opp en utfyllende figur basert på rytmefiguren i *Clapping Music*. Denne rytmiske figuren antyder en fleksibel metrikk. Som i *Drumming* antydes det flere nedslag samtidig, i ulike instrumenter og figurer, som i forholdet mellom akkompagnementets akkordvekslinger og figuren i melodisk slagverk. En av de strukturerende prosessene i *Music for 18 Musicians* peker tilbake et sentralt trekk i *Music for Mallet Instruments, Organ and Voices* – en melodisk figur repeteres strengt og regulært, mens det harmoniske underlaget endres og augmenteres irregulært. Reich antyder muligheten for å endre persepsjonen av en repetert melodi kun ved å forandre underlaget. Som i *Music for Mallet Instruments, Organ and Voices*, blir en enkel toakkorders kadens strukket ut og snevret inn i Seksjon I – den harmoniske bevegelsen går på tvers av den melodiske bevegelsen.

Korte melodiske figurer forskyves gradvis en og en åttendedel, mens lengre mønstre i underlaget forblir konstante – slik øker spenningen i musikken ved at ulike nivåer i musikken drar i hver sin retning samtidig. Den skiftende akkordkadensen i Seksjon I augmenteres, i en prosess lignende den i *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*. Akkordene



understøtter de jevnt repeterte melodiske figurene.<sup>99</sup> Akkompagnementet bølger mellom ulike underdelinger av de tunge slagene i takten, med en to takters grunnrytme som stadig antyder nye nedslag. Tyngdepunktet i dette akkompagnementet ligger på en tidlig ener (den siste fjerdedelen i takten oppfattes som nedslaget), i tillegg til at det antydes rytmiske underdelinger på henholdsvis taktslag 2 og 3 i annenhver takt. Med andre ord er denne klanglige teksten metrisk tvetydig. Denne figuren indikerer en rask harmonisk rytme mellom subdominant- og tonikalignende samklanger, og forbinder slik det rytmiske nivået med det harmoniske nivået. Sangstemmer og strykere akkompagnerer deretter de to klarinettenes variant av Marimba 3s kontrapunktiske figur i parallelle kvarter. Dette fremstår som seksjonens grunnleggende melodiske materiale. I en rask rytmisk konstruksjonsprosess blir denne figuren omgjort til nok en variant av figuren fra *Clapping Music*, etter at metallofonisten har signalisert at ensemblet skal skritte videre i forløpet. Samtidig blir to sangstemmer med og doubler klarinettenes figur. I en rytmisk konstruksjonsprosess gjennomgår både klarinett/ sangmelodien og strykerunderlaget endringer, i tillegg til at instrumentene skifter register. Figuren strekkes ut til å vare først to, deretter fire, takter. Også klarinettenes og sangstemmenes melodiske figurer bygger på rytmemønstret fra *Clapping Music*.

Med *Music for 18 Musicians* briljerer Reich nok en gang med sin virtuose behandling av rytmiske mønstre. Rytmiske konstruksjonsprosesser gjennomføres over den tvetydige metrikken (12/8) – underdelingen peker mot flere tyngdepunkter i takten samtidig. Polyrytmikken impliserer flere simultane metrikker, ulike nivåer i musikken antyder ulik rytmisk underdeling og retning på samme tid. Rytmikken er ikke et selvstendig virkemiddel i *Music for 18 Musicians*, men brukes for å gi de melodiske figurene en fremdrift, selv når de gjentas og gjentas med minimale seksjoner i løpet av hver seksjon. Ved å variere melodifigurene rytmisk, for eksempel med konstruksjons- og reduksjonsprosesser eller ved å legge taktens tyngdepunkt på nye steder, kan Reich la hver seksjon gå sin gang uten noe særlig presserende behov for utvikling av grunnmaterialet. Effekten av slike samtidige lag i den klanglige teksten er at figurene bølger jevnt opp og ned, frem og tilbake, men i innbyrdes forskjellige forbindelser. Gradvise prosesser danner til sammen en ryddig og systematisk, og samtidig rik og mangfoldig, mosaikk av lyd og klang.

---

<sup>99</sup> Schwarz 1981: 250

Fra Seksjon VII igangsettes en dempet og rolig avrunding av verket. I Seksjon XI lysner uttrykket, musikkens karakter virker lettere og åpnere. De stramme åttendedelsrytmene i piano og melodisk slagverk gir seg ikke, og bygger gradvis opp mot et klimaks som ikke kommer. Avslutningen, som også er kalt "Pulse," gir ikke noen fullgod kulminasjon av det høydepunktet som *Music for 18 Musicians* har ledet opp til – forventningene til en forløsende avslutning blir ikke innfridd. I stedet driver musikken bare fremover, inntil klangene gradvis fader ut og forsvinner. *Music for 18 Musicians* avsluttes uten noe klimaktisk toppunkt; dette ligner på den flate dynamikken i Reichs tidligere verker. Som lytter går det gradvis opp for en at prosessene i musikken er ustyrlige; de blir til, de fortsetter, og de slutter uavhengig av hva lytter eller musiker vil med musikken. Det mest lettvinte er kanskje å oppleve *Music for 18 Musicians* ut fra klassisk teleologi, men verket er likevel urokkelig insisterende på sin særpregede, rekombinante målrettethet, hinsides konvensjonelle formstrukturer og hinsides vår hverdagslige tidsfornemmelse.

Det påfallende reduktive og repetitive uttrykket setter like eller lignende musikalske materialer (temaer, rytmer, samklanger) i stadig nye sammenhenger. Reich erstatter dialektiske forløp med en musikalsk renhet, eksempelvis i måten en marginal hendelsesmengde (én akkordrekke) kan fungere som utgangspunkt for et timelangt verk. Lytterens opplevelse av de samme musikalske materialene blir gradvis endret, fordi fornemmelsen av en indre dialektikk i verket gradvis blir svekket. Musikkens bestanddeler oppgir sin subjektive selvstendighet, og hengir seg i stedet til å rendyrke musikkens objektive helhet. Enkeltmaterialene likestilles, og spenningsforholdet mellom akkordene i rekka flates ut. Det musikalske forløpet driver ikke frem på tradisjonelt vis; det brettes gradvis ut i løpet av ca. 60 minutter. *Music for 18 Musicians* frembringer en transelignende tilstand hos tilhøreren, fordi verket foregår og fungerer over lange, kontrastsvake tidsspenn. Repetisjoner over en vedvarende rytmisk puls uten endelige dialektiske mål blir i seg selv musikkens mål. Den utradisjonelle mangelen på endelig forløsning av spenningsoppbyggingen i hver enkelt seksjon gjør at *Music for 18 Musicians* blir et eksempel på rekombinant teleologi. Klassisk teleologi, for eksempel i *Bolero*, iverksetter dialektiske formstrukturer, mens Reich eksperimenterer med alternative måter å gi musikk fremdrift. *Music for 18 Musicians* er ikke en fullstendig negasjon av teleologi generelt, men utfordrer snarere vår kulturelt betingede oppfatning av målrettet retning i musikkverker. Verket rekombinerer velkjente musikalske virkemidler (diatonisk tonalitet, jevn rytme) i uvante struktureringer.

Med *Music for 18 Musicians* går Reich inn i en postminimalistisk stil. Den stilistiske utviklingen blir tydelig om man sammenligner verket med et tidligere, strengere verk som *Four Organs*. Nå velger Reich å ha en friere tilnærming til komponeringen, mens han tidligere gjennomførte én klar prosess strengt i hvert verk. Dette gjør samtidig at det musikalske uttrykket blir rikere, i tekstur så vel som i struktur. *Music for 18 Musicians* har en bredere lydlig slagkraft enn *Four Organs*, og markerer en ny vektlegging av harmonisk bevegelse hos Reich. Han utforsker en rik mengde melodiske, rytmiske og klangfargemessige komposisjonsteknikker, men med utgangspunkt i de veletablerte musikalske særtrekkene fra sine tidligste verker. *Music for 18 Musicians* viser at det går an å krysse prinsippene fra prosessuell musikk med en mer tradisjonell musikalsk stil. Når teksturer og klangfarger blir Reichs mest betydningsfulle interesse ut over '70-tallet, blir også harmonikken stadig viktigere. Med disse virkemidlene i fokus minsker betydningen av strenge, rene strukturer og klare, hørbare prosesser.

\*\*\*

Det første verket etter berømmelsen og anerkjennelsen som kom med *Music for 18 Musicians*, *Music for a Large Ensemble*, påviser nok en gang en endret kurs i Reichs kompositoriske praksis. Gamle og nye teknikker brukes om hverandre – Reich fortsetter å frigjøre seg fra den rigide realiseringen av ett klart konsept i hans tidligste verker. Det klanglige uttrykket er enda bredere og større her enn i *Music for 18 Musicians*, og dette går ytterligere på bekostning av den strukturelle klarheten som gjorde at prosessene var oppfattelige i hans tidlige verker. I tidligere Reich-verker kunne enhver lytter tydelig fatte det strukturelle forløpet ved å erfare verket, men her er komposisjonsprosessene knapt hørbare i den klingende musikken. *Music for a Large Ensemble* består av fire sammenhengende seksjoner, med harmoniske og metriske skifter fra seksjon til seksjon. Men, i de enkelte seksjonene er det knapt noen harmoniske eller metriske endringer; den tydeligste musikalske utviklingen i verket er at ulike figurer og instrumenter trer inn og ut av det repetitive lydbildet. Også her angir menneskepust rytmiske varigheter, denne gang i trompetene: Fire uthalte samklanger signaliserer at ensemblet snart skal gå videre til neste seksjon, eller at verket skal avsluttes. Som i *Music for 18 Musicians*, og andre verker, har også *Music for a Large Ensemble* flere distinkte prosessuelle nivåer som pågår samtidig: Gradvis augmentasjon og diminusjon av akkordkadensen; gradvise konstruksjons- og reduksjonsprosesser; og de nevnte trompetsamklangene som markør for verkets forløp. En markant nyvinning i Reichs komponering er imidlertid at de melodiske

linjene, i fiolin og klarinett, strekkes ut over lengden av de repetitive figurene i ensemblet for øvrig. Periodene i forgrunn og i bakgrunn har altså ulik varighet. De lange melodiene er bygd på ulike kombinasjoner og ornamenteringer av kortere melodiske bruddstykker, et første tegn på den gryende interessen Reich hadde fått for hebraisk musikk.

*Octet* (1979) er for strykekvartett, to pianoer og to treblåsere.<sup>100</sup> Som jeg nevnte ovenfor har Reich nå gått bort fra å skrive verker med oppfattelige prosesser. Det er ikke lenger hørbart hva som skjer strukturelt ut fra den objektivt klingende musikken. Like fullt gjennomfører *Octet* en strenghet i strukturens forløp – Reich bygger fortsatt verkene sine på distinkte musikalske ideer. Som gjentatt tema veksles det mellom to akkorder, som stadig krysser den metriske underdelingen. Verket går i 5/8, men i akkordvekslingen antydes det en kryssende underdeling. En periode på fire takter antyder denne kryssende underdelingen: 5/8, 4/8, 4/8, 2/8, 2/8, 3/8. Rytmikken er altså fortsatt et sterkt og viktig aspekt i Reichs musikk – de hektiske, tvetydige rytmefigurene står i spenningsforhold til det saktegående strukturelle forløpet. Schwarz påpeker at *Music for a Large Ensemble* og *Octet* skiller seg fra Reichs tidligere verker på en rekke måter.<sup>101</sup> Med disse to verkene fra det sene '70-tallet fullbyrdes fornyelsen av Reichs musikalske stil, en fornyelse som begynte med *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* og *Music for 18 Musicians*. Både *Music for a Large Ensemble* og *Octet* påviser en mer vennligsinnet holdning overfor tradisjonelle vestlige kunstmusikkformer enn tidligere, noe som viser seg i stykkenes narrative, klassisk teleologiske tidsfølelse. Reich våger å ofre strengheten og renheten i uttrykket til fordel for rikere klangbilder og større, blandede ensembler. De tematiske melodilinjene blir lengre, og de harmoniske bevegelsene blir viktigere. I det hele tatt viser disse verkene at Reich går mot en mer personlig komposisjonsstil – komponistsubjektet tillater seg selv å gripe inn i musikken, og idealet om objektiv musikk svinner hen. Selv med tidsmessige varigheter rundt 15-20 minutter, er hendelsesmengden betydelig tettere i *Music for a Large Ensemble* og i *Octet* enn eksempelvis i *Violin Phase* eller i *Four Organs*. De musikalske strukturene får utfolde seg raskere og mindre repetitivt, og Reich myker opp den strenge, insisterende stilen fra tidligere.

---

<sup>100</sup> *Eight Lines* (1982) er en revidert utgave av *Octet*; den eneste revisjonen er at strykernes stemmer blir doblet.

<sup>101</sup> Schwarz 1981: 255-256

*Tehillim* (1981) er Reichs første verk med tonesatte tekster, inspirert av det løse fase-skiftningsverket *My Name Is: Ensemble Portrait* (1980).<sup>102</sup> Reich hadde vært skeptisk til å skrive musikk ut fra litterære eller religiøse tekster tidligere, på grunn av de lingvistiske og historiske relasjonene han nødvendigvis måtte ha til teksten. Løsningen viste seg imidlertid å være at han brukte tekster på gammelhebraisk, som for Reich var et fremmed og forstenet språk. Som jeg tidligere har diskutert, en rekke av Reichs verker har tatt utgangspunkt i komponistens kjennskap til fremmede musikker, og dette gjelder også for *Tehillim*. På lignende måte som med *Drumming* og *Music for 18 Musicians*, er dette verket et indirekte resultat av Reichs studier av hebraisk kultur på slutten av '70-tallet. For Reich var disse studiene opprinnelig motivert av at han ville gjøre seg bedre kjent med sin jødiske kulturarv, men ble samtidig inspirert til å anvende trekk fra den hebraiske musikken i egne verker.

Med *Music for 18 Musicians* begynte altså Reich å skrive for stadig større ensembler, en utvikling som leder frem mot hans første verk for symfoniorkester, *The Desert Music* (1984). Verket er basert på poeten William Carlos Williams' lyrikk. Men, som med *Pulse Music*, skulle dette vise seg å være et foreløpig blindspor i komponistkarrieren hans. Det utilfredsstillende klingende resultatet fra hans phase shifting pulse gate forårsaket en midlertidig avvisning av elektronisk-mekaniske anretninger – den matematiske presisjonen var ikke musikalsk givende for komponisten. På samme måte viste *The Desert Music* at Reichs musikk ikke kledde store orkestre: "Livsblodet" i musikken er rytmisk klarhet, og denne klarheten svekkes av de 18 førstefiolinene og 16 andrefiolinene i orkesteret.<sup>103</sup> Nå gikk Reich tilbake til å komponere for mindre grupper, og han reduserte antall musikere per stemme. Eksempelvis er det kun én utøver i *Electric Counterpoint* (1987) – en elektrisk gitar spiller *live* over forhåndsinnspilte gitar- og bassloops. Dette stykket ble skrevet for og innspilt av jazzgitaristen Pat Metheny, og ett av flere nyere Reich-verk som igjen kombinerer lydopptak og akustiske instrumenter i faseskiftningsprosesser, som i *Violin Phase* fra 20 år tidligere.

*Different Trains* (1988) viderefører denne kombinasjonen av innspilt lyd og akustisk spilte instrumenter. I forlengelsen av sin konvertering til jødedommen, ville Reich sette sin egen fredelige barndom i USA på '40-tallet opp mot det samtidige Holocaust i Europa. Intervjuer av overlevende fra konsentrasjonsleirene, og av Reichs guvernante Virginia, tonesettes av

---

<sup>102</sup> En revidert utgave av *My Name Is* (1967), et båndsløyfeverk komponisten trakk tilbake etter overgangen til instrumentale faseskiftningsverker med *Piano Phase*.

<sup>103</sup> Reich 2002: 218-219

uvanlig skarpt skiftende teksturer i strykekvartett. Ved hjelp av en *sampler*, en maskin som enkelt kan lagre og avspille store mengder lydopptak, kunne Reich presist kombinere taleopptakene med strykeinstrumentene. På slutten av '80-tallet var sampleren en sentral musikkteknologisk nyvinning innen populærmusikalske stiler, og Reich så også en kunst-musikalsk anvendelighet i denne anretningen; i *Different Trains*, og i en rekke andre nyere verker, er han særlig opptatt av å bruke vanlig tale som kilde til melodisk materiale.<sup>104</sup> Han transkriberer tonehøydene og rytmene i taleinnspillinger, slik at akustiske instrumenter kan imitere "talemelodier." Utviklingen går stadig mer vekk fra idealet om objektiv musikk, og mot et mer subjektivt uttrykk. Det foregår en kontinuerlig utvikling av hans tonespråk – han vil ikke la seg styre av noe annet ideal enn å skrive verker med musikalsk tilfredsstillende utfall. Siden *Music for 18 Musicians* har Reich fortsatt å fornye sin musikalske stil til stadighet, og den prosessuelle uttrykksutviklingen forblir et mål i seg selv for komponisten.

---

<sup>104</sup> Reich 2002: 151-152

## 4.2 Konsekvenser av Steve Reichs musikk

Krysningspunktene mellom tradisjonelt ukrysselige stiler og uttrykk blir stadig flere frem mot vår egen tid, og som eksperimentalkomponist har Steve Reich bidratt til å frigjøre musikalske virkemidler fra stilistiske paradigmer. Både auditive og tankemessige aspekter fra nyere amerikansk kunstmusikk videreføres av en rekke ulike jazz-, pop- og rockartister. Eksempelvis er forbindelsene mellom jazz og eksperimentalmusikk mange: Reich var spesielt opptatt av saxofonisten John Coltrane tidlig i sin komponistkarriere, og da særlig av hans lange improvisasjoner over modale skalaer. Som komposisjonsstudent forsøkte Reich å pare jazzens fristilte energi med serielle prinsipper, visstnok med manglende hell. På lignende vis er Don Ellis' plate *New Ideas* (1961) et forsøk på å trekke John Cages aleatoriske prinsipper inn i en bebop-stil. Hans sjangerekspimentering sluttet ikke med dette – på *Electric Bath* (1967) fusjonerer Ellis latinpreget storbandjazz med indisk metrikk og kvartstemte blåseinstrumenter. Indisk musikk hadde også en tydelig innflytelse på Coltrane, og også både på La Monte Young, Terry Riley og Philip Glass. Eksperimentalmusikkens frie tilnærming til ikkevestlige musikker på '60-tallet ligner jazzens åpenhet overfor fremmedkulturelle impulser rundt samme tid. Andre artister har sett mer mot afrikansk musikk, for eksempel Miles Davis: Den utvidede bandbesetningen på *Bitches Brew* (1970) gjorde det mulig å utforske rytmisk tette teksturer, ikke ulikt Reichs *Drumming*. På *Bitches Brew* utnytter Davis innspillingsstudioets muligheter for å redigere løse improvisasjoner i ettertid, hvilket for øvrig også Riley gjør på *A Rainbow in Curved Air* (1967). Med teknologiske nyvinninger kommer nye måter å bearbeide musikkinnspillinger – man kan klippe et hendelsesforløp slik at noen instrumenter går i loop og andre blir flyttet fremover eller bakover i forløpet. Nå kan man gripe inn og strukturere spontane musikalske hendelser *etter* at de hendte, eller man kan manipulere den egentlige hendelsesrekkefølgen i et lydopptak. Musikkens presens er enda lettere tilgjengelig i lydstudioet enn i konsertsalen.

Som produsent, komponist og utøver har Brian Eno (f. 1948) ført eksperimentalmusikkens idealer inn i en populærmusikalsk kontekst. Eno blir gjerne gitt æren for at en ny generasjon popartister har latt seg influere av ny kunstmusikk – han regnes for en pioner innen *ambient music* og innen eksperimentell pop/ rock. På hans samarbeider med David Bowie (eksempelvis *Low*, 1977) og Talking Heads (eksempelvis *Remain in Light*, 1980) kombineres en eksperimenterende holdning til lydbilder og musikkteknologiske muligheter, med pop/ rockens konvensjonelle rytmikk, harmonikk og melodikk. Fokuset er ikke nødvendigvis på

målrettede komposisjoner – på de nevnte platene tar sangene iblant bare utgangspunkt i fragmentariske rytmer, samklanger eller temaer. Denne auditive eksperimenteringen skiller seg ut fra konvensjonell pop/ rock, som gjerne baserer seg på selve låtskriverhåndverket. Bowies *Low* er dominert av et mekanisk og repetitivt uttrykk, tydelig påvirket av at Bowie nylig hadde oppdaget både Glass<sup>105</sup> og Kraftwerk. I Talking Heads' rytmisk tette musikk fremstår den prosessuelle musikkens virkemidler i dansbare og *groovy* låter. På *Remain in Light* krysses sterk rytmikk med eksperimentalmusikkens åpne utforskning av klingende lyd og utradisjonell teleologi, noe som minner om Davis' *Bitches Brew* fra ti år tidligere. I Brian Enos artikkel "The Studio as Compositional Tool"<sup>106</sup> er poengene påfallende like Cages musikkidealer: Enos taler for å arbeide "direkte" med "empirisk" musikk, og fristille seg til å se enhver klingende lyd som "musikalske muligheter." Hans samarbeidsplater med trompetisten Jon Hassell (*Fourth World Vol. 1: Possible Musics*, 1980) og med Talking Heads' vokalist David Byrne (*My Life in the Bush of Ghosts*, 1981) fusjonerer impulser fra fremmedkulturelle musikker med minimalistisk populærmusikk. Samplinger og musikalske materialer av ikkevestlig opphav er i skjønn forening med eksperimentell pop/ rock. Enos likestiller de oksidentalske og de orientalske særtrekkene i musikken. Dette sammenfaller med måten Reich anvender fremmede musikker, eksempelvis i *Drumming*, noe som videre kan sies å ha utøvd innflytelse på fremveksten av *world music* og artister som Deep Forest og Dead Can Dance.

The Velvet Underground blir gjerne regnet for kunstrocks første viktige band, med deres kryssning av stilistiske paradigmer fra pop/ rock og en bevissthet omkring nyere kunstenkning. Med Andy Warhol som mentor, kombinerte dette bandet popmusikkens meloditeft med et mørkt og repetitivt lydbilde. Potter ser The Velvet Undergrounds nyskapende uttrykk i direkte sammenheng med at originalmedlem John Cale også var med i Theatre of Eternal Music.<sup>107</sup> Cale samarbeidet for øvrig med Terry Riley på platen *Church of Anthrax* (1970), som byr på rockrelaterte improvisasjoner over uthalte droner. Lou Reed, som var hovedvokalist i The Velvet Underground, hevder selv at de stillestående støyflatene på hans omdiskuterte *Metal Machine Music* (1975) er influert av La Monte Young. En slik støyestetikk blir blant annet videreført av Sonic Youth, som parer kunstrocks idealer med punkrockens energi og lydnivå. Sonic Youth tolket Reichs *Pendulum Music* på sin utgivelse

---

<sup>105</sup> Glass gjengjeldte Bowie og Enos ved å skrive symfonier ut fra både *Low* og "Heroes".

<sup>106</sup> Enos 2005: 127-130

<sup>107</sup> Potter 2000: 88-91



*Goodbye Twentieth Century* (2000), der de også har spilt inn verker av blant andre Cage og Christian Wolff. Sonic Youths særpregede lydbilde slekter på den samme eksperimenterende grunnholdningen til musikk som Reich opprinnelig sprang ut av, med klangen *per se* i sentrum. Bandet sprang ut av en eksperimenterende musikkrets i New York City omkring sent '70-tall, der komponisten Glenn Branca stod sentralt. Brancas musikk er gjerne skrevet for titalls elgitarer, og forvrenger grensen mellom eksperimentell kunstmusikk og skarp støyrock.

Tidsfølelsen i Reichs prosessuelle musikk ligner på tidsfølelsen i disco og i elektronisk populærmusikk. Fink påpeker likheter mellom Reichs *Music for 18 Musicians* og Donna Summers hitsingle "Love to Love You Baby" (1976).<sup>108</sup> Begge bygger på en rekombinant teleologi; det musikalske forløpet er ikke ensrettet, ett toppunkt gjentas over lengre tidsspenn. I musikalsk uttrykk er Reich og Summer tydelig ulike, men de deler likevel en fornemmelse av ikke-lineær musikalsk tid. Fink skriver at discoens langvarige tidsrammer og hypnoseaktige gjentakelser omstiller og utfordrer musikkens lineære måltetthet, noe som han hevder ligner den rekombinante teleologien i Reichs musikk. Rekombinant teleologisk musikk er den dialektiske musikkens Annethet – tradisjonell vestlig musikk er klassisk teleologisk, den retter seg lineært mot klimakser. Dette gjør ikke disco, der toppunktene sirkulerer over lange tidsspenn og fornemmelsen av dramaturgisk retning gradvis forsvinner. Stilarter som techno og house struktureres gjerne på en lignende måte. Her leder ikke bruken av repetisjon lineært mot ett mål, men sirkulerer heller rundt én gjentatt figur. Det musikalske forløpet peker ikke mot klimatiske avslutninger, som i Ravels *Bolero*, men beveger seg såpass sakte og gradvis fremover at lytteren retter sin oppmerksomhet mot musikkens presens. Elektronisk populærmusikk etablerer gjerne ett toppunkt som et vedvarende dynamisk nivå, og fornemmelsen av kontrasterende musikalske hendelser flates ut som følge av det totale forløpets uvanlig lange tidsutstrekning. Kraftwerk hinter mot en analogi mellom sitt repetitive, elektroniske lydbilde og togets mekaniske monotoni på *Trans-Europe Express* (1977).

I sin tidlige anvendelse av båndsløyfer og andre musikkteknologiske anretninger, står Reich sentralt i utviklingen av den elektroniske populærmusikkens virkemidler. The Orb gjengjeldte Reichs pionerlignende innsats for elektronisk musikk i "Little Fluffy Clouds" (1990), der et tematisk sample fra *Electric Counterpoint* er særlig fremtredende. Bandet fusjonerer housens dansbare rytmer med et mykt, psykedelisk slør av synthesizere, tydelig inspirert av Brian Eno

---

<sup>108</sup> Fink 2005: 25-61

og ambient music. Reich har en høy stjerne innen elektronisk populærmusikk: I 1999 kom hyllestplaten *Reich Remixed*, der en rekke techno- og elektronikaartister gjør sine versjoner av ulike Reich-verker. I Coldcuts remix av *Music for 18 Musicians* er det klanglig rike uttrykket i originalverket kombinert med en pulserende, dansevennlig rytme. Coldcuts eklektiske elektronika preges av gradvis fremtredende rytmemønstre, og av en repetitiv og sirkulær fremdrift – ikke ulikt Reichs prosessuelle musikk, med andre ord.

Det finnes altså en lang rekke ulike utøvere og komponister innenfor rytmiske musikker som kan sies å forlenge den minimalistiske eksperimentalmusikken, ut fra både auditive og tanke-messige aspekter. Laurie Anderson beveger seg uttrykksmessig mellom performance art og eksperimentalrock, med særlig fokus på scenisk opptreden og multimediale virkemidler. Det er kanskje overraskende at "O Superman (For Massenet)" ble en hitsingle tidlig på '80-tallet, med sin sammensetning av *vocoder*-behandlet tale og dronelignende synging. Her objektiverer Anderson sin egen stemme med elektronisk manipulasjon, og frigjør den klingende lyd fra sitt subjektive opphav. Tangerine Dreams elektronisk lydbilde var nyskapende på tidlig '70-tall – deres instrumentale, minimalistiske kunstrokk assosieres i dag kanskje mer med *New Age* og ambient music enn med den progressive *Krautrock*-scenen de sprang ut fra. Bandet samarbeidet med Philip Glass på '70-tallet, og kan sies å være influert både av Terry Rileys droneimprovisasjoner og av Reichs tette, vedvarende teksturer. Et annet Krautrock-band, Agitation Free, hadde Rileys *In C* som del av sitt konsertrepertoar. Og apropos Riley, med "Baba O'Riley" (1971) var The Who tidlig ute med å inkorporere repetitive synthesizer-teksturer i et mer konvensjonelt rockuttrykk. Sangen er visstnok ment som Pete Townshends hyllest til Riley. Stadige gjentakelser av en marginal hendelsesmengde er et viktig musikalsk virkemiddel i en rekke ulike populærmusikker – ikke bare i disco, støyrock og ambient music, men også i funk, new wave og psykedelisk rock. Jeg nevner bare kort at artister så vidt forskjellige som James Brown, Public Image Ltd og The Grateful Dead bruker musikalsk repetisjon som et middel for å snevre inn musikkens dialektikk, slik at fornemmelsen av en handlingsstyrt teleologi gradvis forsvinner. Jeg vil hevde at alle disse nevnte artistene kan ha likhetstrekk med Reich, med deres utradisjonelle målrettethet og sirkulære tidsmessighet.

Jeg skrev tidligere at Charles Ives og Henry Cowell var sentrale i etableringen av en egen amerikansk kunstmusikk, og denne tradisjonen er Reich en sentral forlenger av. Han har bidratt til å forsterke skillet mellom eksperimentalbevegelsens musikktenkning og arven etter Schönberg, og til å åpne opp det musikalske terrenget slik Cage i sin tid åpnet opp for Reich.

Siden '60-tallet har imidlertid den amerikanske eksperimentalmusikken utviklet seg i en mer ekstrem retning enn den retningen Reich kan sies å representere. Verkene etter *Drumming* bærer lite preg av hans utgangspunkt i eksperimentalmusikkbevegelsen, samtidig som arven etter Cage forlenges hos mer utpreget eksperimentelle komponister som Wolff og George Brecht. Disse har Reich lite til felles med. Reich har vært viktigere for fornyelsen av tradisjonell tonalitet og rytmikk hos samtidskomponister som John Adams og Arvo Pärt, enn for den mer ekstreme utviklingen av eksperimentalmusikken siden '60-tallet. Adams (f. 1947) forlenger arven etter Reich, hovedsakelig innenfor et symfonisk uttrykk. Hans musikk er i stor grad skrevet for symfoniorkester, og kler store besetninger bedre enn Reichs musikk. Orkesterstykket *Harmonielehre* (1985) og operaen *Nixon in China* (1987) regnes gjerne blant John Adams' viktigste komposisjoner. Selv omtaler Reich Adams som en håndverksmessig mester, med forbløffende ferdigheter innen orkestrering.<sup>109</sup> Hos ham er bruken av musikalske repetisjoner forent med et mer lineært formspråk – stilen er nærmere beslektet med tradisjonell europeisk kunstmusikk enn med amerikansk eksperimentalmusikk. Arvo Pärt (f. 1935) er tydelig influert av eldre kirkemusikk, samtidig som det er likheter med Reichs fornyede anvendelse av diatonisk tonalitet og jevn rytmikk. Han representerer en fornyet interesse for åndelighet uttrykt som musikk, deriblant i verkene *Passio* (1982) og *Miserere* (1989), som begge bygger på bibelske beretninger. Som hos Reich, er Pärts musikk svak på dialektisk retning, og den bygger sjelden opp dramaturgiske hendelsesforløp.

Siden '60-tallet har Steve Reich vært en viktig skikkelse innenfor amerikansk musikk, og hans 70-årsdag 3.oktober 2006 vil bli feiret med en rekke større konserter i hans hjemby New York City og mange andre byer rundt om i verden. Både med sine verker og sine tanker, har Reich markert seg som en karakteristisk figur i nyere kunstmusikk. Med utgangspunkt i eksperimentalbevegelsens idealisering av objektivt klingende musikk, etablerte Reich et særpreget uttrykk basert på faseskiftning og andre prosessuelle virkemidler. "Music as a Gradual Process" la strikte premisser for komponeringen hans, i alle fall frem til *Drumming*. Og, da den strenge prosessuelle musikken ble for snever, gikk han gradvis over i en postminimalistisk stil med friere strukturer. Siden *Music for 18 Musicians* har han fortsatt å utvikle og fornye seg, samtidig som de rytmisk sterke, diatonisk tonale og repetitivt strukturerte virkemidlene består som viktige grunnsteiner i hans musikalske praksis. Senest med *You Are (Variations)* (2004) forøkes omfanget av hans 30 år lange musikalske arv stadig

---

<sup>109</sup> Reich 2002: 233

– sett under ett gjennomgår uttrykket *i seg selv* en gradvis prosess. Reichs stilistiske faser skifter stadig. Både innen kunstmusikk og innen populærmusikk innehar Reich en posisjon som inspirator for et bredt omfang av musikalske uttrykk, og han regnes for en av de viktigste nålevende komponistene i vestlig kunstmusikk.



## Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1973): *Philosophy of Modern Music*. New York: The Seabury Press.
- Adorno, Theodor W. (1998): *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Alloway, Lawrence (1975): *Topics in American Art Since 1945*. New York: Norton.
- Born, Georgina (2000): "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music." I: *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Born, Georgina og David Hesmondhalgh (red.). Berkeley: University of California Press.
- Bø-Rygg, Arnfinn (1995): *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme – Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Høgskolen i Stavanger.
- Cage, John (1961): *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cooke, Mervyn (1999): "The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music." I: *The Exotic in Western Music*. Bellman, Jonathan (red.). Boston: Northeastern University Press.
- Corbett, John: (2000) "Experimental Oriental: New Music and Other Others." I: *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Born, Georgina og David Hesmondhalgh (red.). Berkeley: University of California Press.
- Danielsen, Anne (2001): *Presence and Pleasure – a study in the funk grooves of James Brown and Parliament*. Oslo: Unipub forlag.
- Eno, Brian (2005): "The Studio as Compositional Tool." I: *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Cox, Cristoph og Daniel Warner (red.). New York: Continuum International Publishing.
- Fink, Robert (2005): *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press.
- Griffiths, Paul (1981): *Modern Music. The Avant Garde Since 1945*. George Braziller.
- Hillier, Paul (2002): "Introduction." I: *Writings on Music 1965-2000*. Reich, Steve (forfatter). Oxford University Press.
- Johnson, Tom (1989): *The Voice of New Music. New York City 1972 - 1982*. Eindhoven: Het Apollohuis.
- Karolyi, Otto (1996): *Modern American Music: From Charles Ives to the Minimalists*. London: Cygnus Arts.
- Lyotard, Jean Francois (1992): *The Postmodern Explained to Children. Correspondence 1982-1985*. London: Turnaround.

- McClary, Susan (2005): "Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture." I: *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Cox, Cristoph og Daniel Warner (red.). New York: Continuum International Publishing.
- McLuhan, Marshall (2005): "Visual and Acoustic Space." I: *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Cox, Cristoph og Daniel Warner (red.). New York: Continuum International Publishing.
- Mertens, Wim (1983): *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill.
- Morgan, Robert P. (1992): *Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- Nyman, Michael (1999): *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge University Press.
- Potter, Keith (2000): *Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press.
- Reich, Steve (2002): *Writings on Music 1965-2000*. Oxford University Press.
- Rockwell, John (1985): *All American Music*. Knopf Publishing.
- Said, Edward (2004): *Orientalismen: Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Schwarz, K. Robert (1980): "Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part I." I: *Perspectives of New Music*, Vol. 19, No 1/2.
- Schwarz, K. Robert (1981): "Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part II." I: *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No 1/2.
- Strickland, Edward (1993): *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press.

## Sammendrag

Steve Reich er en sentral komponist innen minimalismestilen, og han viderefører John Cages eksperimentelle musikkidealer. I artikkelen "Music as a Gradual Process" argumenterer Reich for strenge og klare musikalske prosesser i enkeltverkene. Dette kan eksempelvis være faseskiftningsprosesser, som i *Violin Phase* (1967). Med sitt prosessuelle særpreg bryter Reichs musikk med tradisjonen for dialektikk og teleologi i vestlig kunstmusikk. Verkene hans har ofte en flat dynamisk utvikling og en sirkulær tidsmessighet. Slike trekk peker mot inspirasjonen Reich har fra ulike ikkevestlige musikker. Ut fra *Drumming* (1971) diskuterer jeg hans anvendelse av fremmedmusikalske trekk, særlig i forhold til orientalismebegrepet. Med *Music for 18 Musicians* (1976) er Reich over i et postminimalistisk uttrykk, med en betydelig tettere hendelsesmengde enn i hans tidligste verker. Hans stiluttrykk skifter gradvis, samtidig som enkelte musikalske virkemidler består. Som komponist har Reich utøvd en betydelig innflytelse overfor utøvere og komponister både innen kunstmusikk og populærmusikk. Avslutningsvis tegner jeg opp en mulig forståelse av forbindelsene mellom eksperimentalmusikken og ulike rytmiske musikker siden 1960-tallet.